

NILTON CEZAR TRIDAPALLI

DE LUZES E DE SOMBRAS: JOGOS BARROCOS EM CONTOS FANTÁSTICOS

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Literatura,
Curso de Pós-Graduação em Estudos
Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e
Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de
Camargo.

CURITIBA
2004



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

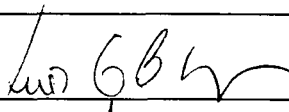
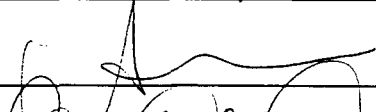
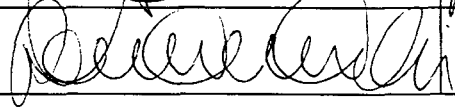
PARECER

Defesa de dissertação do mestrando NILTON CEZAR TRIDAPALLI para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados LUÍS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, ADALBERTO MULLER JR. e PAULO CÉSAR VENTURELLI argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“DE LUZES E DE SOMBRAS: JOGOS BARROCOS EM CONTOS FANTÁSTICOS”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

| Banca | Assinatura | Aprovado Não aprovado |
|--------------------------|--|--------------------------|
| LUÍS G. BUENO DE CAMARGO |  | Aprovado |
| ADALBERTO MULLER JR. |  | Aprovado |
| PAULO CÉSAR VENTURELLI |  | Aprovado |

Curitiba, 23 de junho de 2004.



Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora

Dedico este trabalho aos meus pais, para que torçam o nariz ou se alegrem diante das coisas que seu filho anda fazendo por aí.

À Gladis, especial sempre e mais que tudo.

A todos os leitores que mergulham no terreno movediço e, talvez por isso mesmo, fascinante da literatura.

Agradeço ao Professor Luís Gonçalves Bueno de Camargo, pela orientação assertiva, sem excessos nem faltas.

Ao Professor Paulo Venturelli, a quem devo meus primeiros passos no caminho das grandes veredas: a literatura.

Ao Professor Adalberto Muller Jr., quem primeiro me apresentou aos desconcertos do mundo barroco.

Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento em relação a elas.

Marcel Proust

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| RESUMO..... | i |
| ABSTRACT..... | ii |
| 1. INTRODUÇÃO..... | 01 |
| 2. CONTOS E ENCONTROS FANTÁSTICOS..... | 13 |
| 2.1 “A máquina extraviada”..... | 13 |
| 2.2 “O Ovo”..... | 17 |
| 2.3 “O Bloqueio”..... | 21 |
| 2.4 “O homem que procurava a máquina”..... | 26 |
| 2.5 Primeiros diálogos..... | 31 |
| 3. O REAL E SEUS ESPELHOS DISTORCIDOS..... | 43 |
| 4. BARROCO: ELIPSES QUE SUGEREM..... | 79 |
| 4.1 Um olhar sobre o conhecimento..... | 79 |
| 4.2 O barroco como chave para a leitura do fantástico..... | 83 |
| 5. CONCLUSÃO..... | 125 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 132 |

RESUMO

Leitura de quatro contos da ficção fantástica brasileira (“A máquina extraviada”, de José J. Veiga, “O ovo”, de Caio Fernando Abreu, “O bloqueio”, de Murilo Rubião e “O homem que procurava a máquina”, de Ignácio de Loyola Brandão), a fim de cotejá-los com alguns diferentes conceitos de literatura fantástica. Mostra a abertura interpretativa a que está sujeito esse tipo de literatura, ao impasse e à desestabilização que o fantástico está propenso a provocar, inscrevendo-se dentro de uma literatura rompedora da ordem social unívoca, o que permite uma aproximação do gênero fantástico com uma sensibilidade barroca presente na contemporaneidade. A abertura interpretativa referida depende da intervenção do leitor para se estabelecer; portanto, esse leitor será também contemplado no trabalho, como um dos elementos envolvidos no pacto lúdico proposto pela obra fantástica/barroca. Apóia-se em uma bibliografia que discute basicamente os dois assuntos centrais que nortearão as demais discussões: a literatura fantástica e a sensibilidade barroca em cima da qual alguns teóricos fundamentam seus estudos acerca da contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Barroco; Pacto Lúdico; Leitor.

ABSTRACT

Reading of four fantastic Brazilian fiction (“A máquina extraviada”, by José J. Veiga, “O ovo”, by Caio Fernando Abreu, “O bloqueio”, by Murilo Rubião and “O homem que procurava a máquina”, by Ignácio de Loyola Brandão), so as to compare them according to different concepts of fantastic literature. It shows the interpretative opening, that this kind of literature is subjected, the impasse and destabilization that the fantastic can cause, being part of a literature that breaks the dominant social order by which allows an approach of the fantastic genre with a baroque sensitivity in the contemporaneity. The interpretative opening mentioned above depends on the reader’s intervention to get established, so the reader can be seen like one of the elements involved in the playful pact, proposed by the fantastic and baroque work. It is based on a bibliography that discusses basically the two main subjects that will guide the order discussions: the fantastic literature and the baroque sensitivity in which some theoreticians base their studies about contemporaneity.

Key words: Fantastic Literature; Baroque; Playful Pact; Reader.

1. INTRODUÇÃO

Parte da literatura fantástica brasileira – sobretudo a produzida nas décadas de sessenta e setenta – costuma, e não sem razão, ser associada aos anos de ditadura militar imposta ao país. É sabido que, na quase ausência de possibilidades que oportunizassem um protesto mais direto, mais claro, a literatura se utilizou do fantástico para esconder sentidos, colocando-os à sombra, tornando-os obscuros e interpretáveis de um modo mais enviesado, indireto. Ora, mas para haver um sentido posto à sombra, pressupõe-se a existência de luz, ou seja, de algo que é mostrado, às claras, mas que não denuncia diretamente nenhum mal-estar que tivesse relação explícita com a realidade imediata e concreta. Realidade imediata, texto mediato. E o que o texto fantástico deixa iluminadas são histórias absurdas, insólitas, e por isso às vezes até engraçadas. Isso é o que se mostra às claras. Falam sim de angústia, de opressão, de loucura, mas esses sentimentos ocorrem numa esfera dominada até certo ponto por uma terra de ninguém, sem um chão definido. São enredos realistas, mas que sofrem, em meio à narrativa, interferências de acontecimentos, atos e fatos estranhos à realidade do leitor, gerando resultados cômicos, à primeira vista, mas que, numa leitura mais atenta, pode resultar em desestabilização de uma ordem reconhecida de mundo, que ofusca uma compreensão, como já se disse, literal. Portanto, no claro-escuro dessa relação, a “claridade” – o texto dado – pede a presença de sua antítese para que se complete uma leitura que esconde sentidos obscurecidos. Caso contrário, essa “claridade” – sem sua antítese, a sombra – se revela pobre, absurda, desordenada. E “desordenado” será visto apenas como sinônimo de caótico, e “caótico” apenas como sinônimo de absurdo, que por sua vez será apenas sinônimo de sem sentido, de *non sense*, e parará por aí, sem conseguir ir além de uma literatura divertida que não atinge um nível de profundidade que um mergulho mais cuidadoso será capaz de dar. Há, na literatura fantástica, desordem em relação às representações realistas da realidade? Sim, sem dúvida. Há o caos? Sim. Há o absurdo? Sem dúvida. Há o sem sentido? Eis o que um mergulho mais profundo, buscando leituras no fundo das águas superficiais e tranquilas, será capaz de trazer: sentidos. Do aparente sem sentido, nasce uma profusão deles.

Não é preciso, no entanto, chegar ao século XXI para saber que existem intenções alegóricas em vários contos do gênero fantástico, e que tais intenções visam a representar, por meio de elipses e alegorias, a situação, por exemplo, vivida no Brasil à

época do regime militar. Seria um atraso de décadas, seria a “descoberta” de uma roda que está rodando há tempos, um anacronismo interpretativo que chegou no fim da festa com vontade de dançar. O que há, portanto, de novo? Encerrada a festa, será necessário voltar para casa e dormir, ou ainda é possível prolongá-la, repropor sua continuação e seguir ao som de outros ritmos? O que o presente estudo propõe vai ao encontro da segunda opção. Ou seja, sabendo-se que as sombras que podem esconder conteúdo político específico de um Brasil das décadas de sessenta e setenta já foram dadas à luz, cabe ainda vasculhar seus territórios a fim de saber se tais interpretações encerram a questão ou os contos ainda podem dar pano para que se enredem mais tecidos interpretativos. Se o que hoje já é óbvio (o tal sentido político atribuído a alguns contos) for visto como o ponto de vista único, muitos contos perderão seu sentido literário ou, no máximo, restarão guardados no museu de antigüidades da literatura brasileira, vistos apenas como obras importantes de uma época que já passou, com suas datas de validade prescritas e, portanto, sem possibilidade de uso e renovação de seus sentidos. A crítica que vê na literatura fantástica dessa época sinais de efemeridade parece correr o sério risco de fazer essa visão perecer do mesmo mal: a efemeridade, aprisionada a uma leitura clichê baseada em uma interpretação unívoca da obra, como se dela se pudesse destilar apenas um sentido pragmático, pronto, acabado e embalsamado. Seria mais ou menos como dizer que alguns cânones da literatura mundial não podem sobreviver porque o seu tempo já passou. É sabido que a discussão acerca do cânone não é hoje um ponto pacífico e a conversa iria longe. Não é o propósito discuti-lo aqui. Talvez algo que chame mais a atenção seja o modo como a recepção da obra pode construir significados capazes de se distanciarem do “ponto zero” de produção dos contos – entendendo por “ponto zero” o momento em que a obra vai a público pela primeira vez, não como um sentido *original*, como se o texto fosse criado a partir do nada. A literatura, há muito, deixou de ser considerada apenas na relação binária produção (autor) / produto (obra). Há um terceiro elemento incluído nesse processo, cavando seu espaço e mostrando-se um forte produtor de sentidos: o receptor, cercado por condições interpretativas próprias de seu tempo e de seu espaço. Diferente das ciências supostamente exatas, ou ainda, diferente do cientificismo literário que tomou conta dos estudos referentes ao tema no final do século XIX e espalhado em diversas correntes do próprio século XX, a literatura não pode ser vista como herdeira de uma mundividência

própria à ciência clássica, cujo objetivo é descobrir a verdade, ou a Verdade, e que, depois de descoberta, estaria encerrada a demanda.

Qualquer idéia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal qual a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera (...) Não existe uma obra ou tradição literária que seja valiosa *em si* (...) O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual aos contemporâneos desse autor (...) Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também “reescritura”.¹

Até que ponto uma obra está presa a seu tempo? A forte identificação com a repressão do regime militar, que vem servindo como exemplo até aqui, necessariamente transforma em única essa forma de leitura? Ora, parece evidente que, se um dos elementos que conferem significação tem caráter subjetivo, a obra não terá sempre um mesmo valor. Antonio Candido é quem lembra que não há “nada mais importante para chamar a atenção de uma verdade do que exagerá-la”². Portanto, é claro que, ao retirar o valor objetivo da obra, seu caráter de verdade absoluta, corre-se o risco, não pouco freqüente, de cair no extremo oposto, o que seria, da mesma forma, um perigo. Ou seja, não se pode entregar o juízo interpretativo de uma obra apenas à subjetividade plena, como se não existisse propriamente um *corpus* concreto, e qualquer coisa que se dissesse a respeito de um mero “texto/pretexto” seria válido. A própria teoria da recepção alerta para esse problema.

O “juízo dos séculos” acerca de uma obra literária (...) é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, no encontro com a tradição, ele realize a “fusão dos horizontes” de forma controlada³.

A partir disso, será sustentável a idéia básica de que algumas produções literárias brasileiras feitas nas décadas de sessenta e setenta “valeriam” apenas para essa época? É ou não é possível uma ressignificação a partir da variação daquela chamada “subjetividade social”?

¹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes. (Ensino Superior)

² CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. 8ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

³ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 (Temas)

Baseado nestas rápidas reflexões, o presente trabalho tem como um de seus principais objetivos mostrar o quanto é possível revisitar alguns contos produzidos à época mencionada e retirar deles – e, além disso, colocar neles – sentidos outros, renovados, mostrando que ainda é possível ressignificá-los em função de uma contemporaneidade que se distancia do momento em que os contos foram produzidos. Para que o estudo fique mais palpável, será necessário esclarecer e delimitar um *corpus* em cima do qual se buscará trabalhar de forma a mostrar o quanto é possível explorar ainda mais algumas obras tidas como já totalmente exploradas, impermeáveis ao novo. Tratar um ser que ainda tem vida como se fosse um cadáver que já foi dissecado é um gravíssimo erro médico. Do mesmo modo, não se podem enclausurar interpretativamente contos que estão abertos a “novos olhares novos”.

Para tanto, quatro contos, dois da década de sessenta e dois da década de setenta, servirão de pedra fundamental sobre a qual se pretende construir um novo edifício (não único, nem soberano): “A Máquina Extraviada”⁴, de J. J. Veiga, “O Ovo”⁵, de Caio Fernando Abreu, ambos da década de sessenta, e “O Bloqueio”⁶, de Murilo Rubião, e “O Homem que Procurava a Máquina”⁷, de Ignácio de Loyola Brandão, ambos da década de setenta. Em praticamente todos os contos, pode-se perceber aquela intenção alegórica a que já se fez referência. De fato, pelo contexto no qual foram produzidos, talvez tenham sido efetivamente uma crítica velada ao regime militar. Os próprios autores podem ou puderam revelar se tiveram ou não essa intenção, além do que as leituras feitas convergem para esse sentido. Porém, é importante, indo além das intenções do autor, ver se, passado esse período, os contos têm ou não “sua data de validade vencida”.

É possível, enfim, atualizar as leituras levando em conta uma nova subjetividade social sem perder de vista o texto objetivo. Para isso, o estudo seguirá a seguinte linha: apresentar os contos que servem de objeto a este trabalho, procurando, principalmente, perceber questões comuns a todos. Sabe-se que cada texto possui sua particularidade, sua maneira específica de construir uma realidade e, em meio a ela, uma realidade fantástica. Mas, por outro lado, há elos entre eles cujos pontos de contato, cujos meios afins os aproximam entre si, e esse será o ponto que mais interessará aqui: verificar em

⁴ VEIGA, José Jacinto. *A Estranha máquina extraviada: contos*. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

⁵ ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2^a. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

⁶ RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. 3^a. ed. São Paulo: Ática, 1983.

⁷ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Cadeiras proibidas*. 4^a. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

que se assemelham para, em seguida, apoiado em algumas teorias sobre a literatura fantástica, poder estabelecer uma visão nova sobre os contos.

Desse modo, pode-se, num passo adiante, construir pontes entre o fantástico e a contemporaneidade, época de intensos diálogos e retomadas com o passado histórico, reatualizando algumas discussões que parecem bastante pertinentes. Eis que o barroco surge como uma possibilidade de contato entre o fantástico e uma leitura contemporânea dos contos. É sabido, e isso será estudado mais adiante, que o barroco tem sido uma chave de leitura para a compreensão da contemporaneidade, e não são poucos os teóricos que acreditam que haja uma forte identificação entre os dias de hoje e um certo “espírito” barroco, de onde surge a expressão “neobarroco”.

Após essa breve panorâmica, talvez seja importante, ainda que à guisa de introdução, ser mais claro em relação a alguns pontos.

A discussão sobre o fantástico na literatura parece carecer de uma revitalização, de uma atualização que leve em conta novas abordagens. As obras teóricas clássicas a respeito do tema parecem, às vezes, preocupadas excessivamente com aspectos causais (o que poderia ter provocado o insólito?) do fantástico, além de se deterem mais atentamente às obras produzidas no século XIX. Essa não será a proposta do trabalho, que não descarta a importância dos estudos anteriores – aliás, e pelo contrário, utilizar-se-á muito deles, entendendo-os como textos fundadores em cima dos quais qualquer trabalho sobre o tema deve transitar – mas se debruçará também nas possibilidades semânticas que esse mesmo fantástico, independente de sua origem, pode gerar. Não se vai atrás da causa do fantástico, mas do que ele pode causar. Não interessará, portanto, investigar se os acontecimentos absurdos presentes nas quatro narrativas são fruto de uma alucinação, de um sonho, de poderes sobrenaturais que dariam um caráter estranho ou mágico ao fantástico. Essa aparente sutileza esconde uma grande diferença de perspectiva. O que interessa é poder analisar os efeitos causados pelo elemento estranho nas personagens, seres fictícios isolados que vêm de modo diverso da massa de outras personagens os acontecimentos insólitos. Da mesma forma como em *A Metamorfose*, de Franz Kafka, em que o narrador dissipa de início todas as possibilidades oníricas ou sobrenaturais⁸, também aqui será trabalhada a noção de *realismo* fantástico, em que se

⁸ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. A respeito da dissipação “das possibilidades oníricas ou sobrenaturais”, o narrador de Kafka, após anunciar a metamorfose de Gregor Samsa, já no terceiro parágrafo, é enfático: “Não era um sonho”.

estabelece uma “suspensão da descrença”⁹ e parte-se para uma análise da realidade literária dada. Isso não significa, em absoluto, que o elemento fantástico deva ser tratado como um dado tão real quanto qualquer outro, o que descaracterizaria o objetivo desse trabalho. Esse “real” terá como base de referência a realidade fictícia, onde, por meio da recriação do mundo, o absurdo pode se instaurar com valor de verdade. Ele será o ponto central, e a hesitação e o mal-estar provocados nas personagens, bem como no leitor, serão objetos centrais da pesquisa. A dissonância entre o realismo e o fantástico e, mais especificamente, o que a intromissão dessa ordem desconhecida trazida pelo elemento fantástico gerará na economia dos contos é um dos aspectos a serem mais insistentemente investigados. Apenas, para ser mais claro, não haverá uma discussão aprofundada para se verificar se os fatos insólitos aconteceram ou não dentro das narrativas, se são fruto de poderes do “além” ou se são alucinações ou sonhos de personagens, caracterizando ou o mágico ou o estranho. Os fatos são aceitos como reais dentro do quadro de realidade que os contos pretendem pintar, mas não basta então classificá-los como mágicos e encerrar o assunto. O próprio fato fantástico dos contos específicos trará consigo suas problematizações próprias, distanciando-se das classificações todorovianas, como se verá.

Outra diferença cabe destacar: a atenção estará voltada para quatro contos da literatura brasileira de décadas ainda próximas, a fim de verificar se os pressupostos teóricos das obras fundadoras a respeito do tema podem ser aplicados aos contos que serão discutidos aqui. Ou seja, a partir de uma teoria elaborada em função de obras datadas especialmente do século XIX, o primeiro objetivo será o de verificar a aplicabilidade do conceito de fantástico, sobretudo o conceito de Todorov¹⁰, em contos fantásticos brasileiros: “A Máquina Extraviada” (1967), de José J. Veiga, “O Ovo” (1969), de Caio Fernando Abreu, “O Bloqueio” (1974), de Murilo Rubião e “O Homem que Procurava a Máquina” (1976), de Ignácio de Loyola Brandão. Para isso, outras obras teóricas a respeito do tema, mais atuais e menos conhecidas, darão suporte a uma leitura ressignificada.

Segundo o conceito de Todorov, o fantástico se define a partir do momento em que, dentro de um mesmo espaço narrativo, se estabelece um conflito entre duas

⁹ O termo foi colhido de ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁰ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

realidades, sendo uma de ordem *natural*, e outra de ordem *sobrenatural*, atingindo em cheio a noção normativa ou automatizada da realidade. Desse conflito, desse choque de duas realidades aparentemente excludentes, nasce no leitor a hesitação, responsável por instaurar o fantástico, não havendo possibilidade tranquilizadora que simplesmente desvende qual das realidades seria hipoteticamente a verdadeira. Nas suas próprias palavras, Todorov dá suas alternativas:

Aquele que se apercebe do acontecimento [o conflito descrito acima – observação nossa] deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de fato, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas (...) O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza (...) O fantástico é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural (...) O conceito de fantástico define-se pois em função dos de real e de imaginário.¹¹

Portanto, partindo principalmente desse conceito considerado clássico acerca do fantástico, poder-se-á buscar formas de identificação entre o conceito de Todorov e um objeto literário diverso daquele abarcado por ele, bem como refutar algumas premissas bastante limitadoras do fantástico. O conceito trabalha com algumas palavras que podem ser consideradas “chave” para o entendimento de um possível fantástico contemporâneo: incerteza, hesitação, leis naturais/sobrenaturais. Tais termos é que devem, principalmente, ser cotejados com a leitura dos contos propostos nesse estudo. Por outro lado, Todorov confina o tema apenas na incerteza relacionada à existência mágica ou natural dos fatos, e, para ele, ao ser resolvido o impasse, o fantástico se dissipa. O que se pretende mostrar também e ainda é que o conceito de fantástico pode ser expandido para fronteiras mais largas.

Num primeiro momento, far-se-á uma breve leitura dos contos, procurando mostrar que a ocorrência do insólito abre caminho para algumas possibilidades interpretativas, não únicas, nunca fechadas, nem tampouco definitivas, o que iria contra o princípio orientador do trabalho, que é o de (em um segundo passo) mostrar a abertura peculiar a que está sujeito esse tipo de literatura. Não se vai atrás, portanto, do que o autor quis dizer, mas procurar-se-ão estabelecer diálogos entre os contos que permitam partir para uma perspectiva teórica que dê conta de mostrar o quanto uma literatura marcada pela subversão da realidade cotidiana e estática pode desestabilizar e romper com uma ordenação aparentemente normativa do mundo, o que fará com que o leitor

¹¹ Ibid., p. 26.

procure sentidos novos, sejam eles quais forem, reordenados ou não, reequilibrados ou não, reconhecíveis dentro da “normalidade” ou não. Por isso, o estranhamento provocado pelo fantástico, a ser também discutido posteriormente, pode ser aplicado, justamente por ser ele o responsável pelas micro-revoluções no universo simbólico do leitor, sendo, portanto, uma baliza importante que norteará parte das discussões. Não se trata de fazer *Literatura Comparada* – no seu sentido primeiro e mais tradicional – com os contos, buscando influências diretas dos primeiros nos posteriores, mas trata-se de procurar perceber como o fantástico se constrói nesses contos e constrói um universo onde é exigida uma espécie de pacto lúdico.

O barroco. Mais um passo.

Ao contrário do que a perspectiva clássica apontava, reclamando para a arte a ordem, a simplicidade e a clareza, o conto fantástico se abrirá para o desordenado, para o rebuscado e para o obscuro. Essas três entidades ditam o andamento à forma fantástica, o que não significa falta de sentido, mas sim – o que é muito diferente – falta de sentido único, unívoco, fechado. Sabe-se muito bem que não é exclusividade da literatura fantástica a abertura de sentidos, mas procurar-se-á mostrar aqui o quanto ela se encontra em posição privilegiada, ou pelo menos diferenciada, já que, ao confundir ou baralhar as referências do mundo conhecido, ordenado e classificado, obriga o leitor a criar novas ordens, plurais, múltiplas, que dêem sentido, seja ele qual for, ao estranho, ao que foge de sua experiência real, sensível, concreta. A literatura fantástica precisa, por sua vez, de uma participação ativa e, dir-se-ia até, fecundante por parte do leitor, sob pena de manter-se fechada em sua aparente obscuridade. Essa necessidade de participação, é sabido, não é exclusiva da literatura fantástica, mas se estabelece de forma diversa em relação a um tipo de literatura dita *realista*.

Em oposição à perspectiva clássica apontada acima está a barroca, arte não domesticada pela univocidade e clareza. E da produção de um sentido obscuro é que surge a necessidade da participação do leitor, de onde nasce o pacto lúdico, também ele uma espécie de categoria de análise barroca, por onde a leitura deve passar se quiser se construir significativamente.

Sendo assim, não parece absurdo encontrar traços barrocos na própria literatura fantástica. Ora, o caráter de um barroco contemporâneo não pode ser entendido se não

houver ao menos uma rápida abordagem acerca de questões sobre a contemporaneidade, a fim de se entender o que exatamente (se é que dá para usar “exatamente”) significa viver em uma sociedade que vem sendo identificada em muitos pontos com o barroco. O barroco contemporâneo, na verdade, surge como uma possibilidade de entender a pós-modernidade como ruptura face ao projeto totalizante da modernidade. Se a modernidade se caracterizava pela presença das grandes narrativas, isso é, por grandes projetos totalizadores para a humanidade, a contemporaneidade faz esses projetos ruírem, ou, ao menos, serem fragmentados, perdendo-se referenciais aparentemente seguros de certezas e verdades mais tranqüilamente estabelecidas. “O grande problema da hipermodernidade não é tanto a disfuncionalidade, mas a fragilização dos indivíduos – suicídio, ansiedade, depressão, medo dos desastres ecológicos, medo dos pais, medo da Aids, medo de envelhecer, medo do desemprego; a modernidade tinha confiança no futuro; agora temos a dúvida.”¹²

Se a modernidade, em boa parte dela, possuía referenciais mais seguros e assim apontava para o porvir de forma mais confiante, a contemporaneidade – ou mesmo uma *hipermodernidade*, como quer Lipovetsky –, entendida pelo viés do barroco, decreta fim às certezas universais e atemporais, fragmentando e subjetivando a própria noção de tempo, espaço, realidade, verdade, certeza etc. Vários são os autores que abordam essa questão. Michel Maffesoli é um desses pensadores preocupados em pensar o momento contemporâneo:

De fato, o lento esforço da modernidade foi, sobretudo, o da unificação (...) A partir dessa perspectiva, a *História* é linear, a *sociedade* é racional, o *conceito* é a realidade. Eis as palavras-mestras que regeram progressivamente nossos modos de ser e de pensar há mais de dois séculos. Mas eis que tudo se complica. À explicação, ao aparar as arestas, *isto é*, à sua *eliminação* sucede a sua *complicação* (...) Assim, às diversas certezas da delimitação sucede a aventura intelectual do difuso, do flutuante, do ambiente (...) Trata-se menos do “barroco” como conjunto artístico bem delimitado, que do barroco como tipo de sensibilidade.¹³

Esse raciocínio utilizado por Maffesoli, acerca do “difuso, do flutuante”, é bastante pertinente dentro da própria perspectiva fantástica. Um dos raciocínios desenvolvidos por Filipe Furtado sobre o fantástico tem uma relação com o pensamento

¹² LYPOVETSKY, Gilles. “O caos organizador”. Folha de São Paulo, MAIS! 14 de março de 2004.

¹³ MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. 2ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. P. 187-188.

acerca do barroco que não parece de modo algum casual. Furtado desenvolve de modo instigante a idéia de que o fantástico só tem sentido se irromper no seio de uma sociedade racionalista, para quem a ciência ainda é capaz de determinar e valorar o sentido da verdade. Não haveria sentido, segundo ele, uma narrativa fantástica em plena época medieval, já que a existência de fenômenos sobrenaturais não era encarada com estranheza, mas com verdade. Portanto, “a tessitura da narrativa fantástica contém implícita na própria ambigüidade de que vive uma tomada de posição potencial, velada embora, a favor do irracional. Daí constituir amiúde um meio ideal de pôr em causa as faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e do conhecimento científico em particular”.¹⁴

Desse modo, a irracionalidade não é necessariamente tomada como uma fuga da razão, mas como desestabilizadora de *uma* espécie de razão, totalizadora, universal. O fantástico, enquanto gênero, *irrompe para romper* com uma pretensa racionalidade soberana, com uma certeza que, se vasculhada para além de sua superficialidade, se mostra fragmentada e fragmentária, presa da complexidade, da diversidade e da simultaneidade de olhares para a qual se abre a perspectiva barroca.

Continuando na esteira do pensamento acerca do barroco contemporâneo, Omar Calabrese, um precursor do termo, afirma o que, em outras palavras, diz Maffesoli:

Definisco “barocco” non solo o non tanto un periodo determinato e specifico nella storia della cultura, ma un atteggiamento generale e una qualità formale dei messaggi che lo sprimono. In questo senso, si può essere del barocco in qualsiasi epoca della civiltà. Barocco è insomma quasi una categoria dello spirito, contrapposta a quella di “classico” (...) Esistono periodi più orientati alla stabilità (ai sistemi centrati), e periodi oposti. Epoche della cultura in cui prevale il gusto de saggiare o rompere le regole esistenti nella definizione del sistema. A queste seconde appartiene evidentemente la nostra età neobarocca.¹⁵

¹⁴ FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980. P. 135.

¹⁵ CALABRESE, Omar. *Caos e beleza: imagens del neobarocco*. Milano: Domus Academy, 1991. P. 16. “Defino ‘barocco’ não só ou não tanto um período determinado e específico na história da cultura, mas um movimento geral e uma qualidade formal das mensagens que o exprimem. Nesse sentido, se pode ser barroco em qualquer época da civilização. Barocco é em suma quase uma categoria do espírito, contraposta àquela de ‘clássico’ (...) Existem períodos mais orientados para a estabilidade (para os sistemas centrados), e períodos opostos. Épocas da cultura em que prevalece o gosto por experimentar ou romper as regras existentes na definição do sistema. A estas segundas pertence evidentemente a nossa idade neobarroca.” (tradução livre)

Portanto, não se trata de pensar somente no barroco histórico, situado no século XVII, e limitá-lo apenas a uma arte refém dos interesses religiosos da Contra-Reforma católica, mas de entender o que muitos autores, incluindo Calabrese, vão chamar de espírito barroco, cuja tendência toma os caminhos da “desordem”, da instabilidade, do desequilíbrio e do jogo entre razão e desrazão, entre o claro e o obscuro. Em outros momentos de seu raciocínio, Calabrese discute a multiplicação da verdade em função dos diversos pontos de vista, evitando pensar a realidade como um monólito, como algo, portanto, homogêneo. Ao colocar uma série de dúvidas relacionadas ao estudo da contemporaneidade, já dá a pista sobre a simultaneidade de eventos abafada muitas vezes por uma ciência que se pensa capaz de limitar os terrenos onde a Verdade se insere, uma ciência que se esquece do lugar de onde vê o mundo, pretendendo-se válida em todo o tempo e lugar. As incertezas, para a ciência clássica, são apenas vistas como falta de rigor científico, cabendo à razão dominante corrigi-las. Tais incertezas, até então vistas como “miopia” ou “desvios da visão correta”, mostram-se, nesse novo tempo, reagrupadoras de novas simultaneidades marcadas, cada uma delas, por uma validade tempo-espacial. Fala-se aqui de ciência, mas não se esquece da arte, responsável por essa intuição de um novo tempo. O fantástico pode ser, nesse meio marcado pela complexidade, uma das inúmeras manifestações dessa ruptura com a certeza, com a verdade aparentemente tranqüila e tranqüilizadora. Mostrar essa relação entre o fantástico e o barroco é outro, e principal, objetivo desse trabalho, buscando verificar em que medida o campo do fantástico se mostra funcional dentro de algumas categorias de análise barroca.

Por esses motivos, buscar-se-á perceber a pluralidade de sentidos entranhada na narrativa fantástica, mas que somente poderá ser compreendida se o leitor entender e aceitar o jogo proposto, que seria o outro ponto fundamentador da presente reflexão. Por fim, ao jogar, ao firmar um pacto lúdico, esse leitor terá que reorganizar o mundo então difuso da narrativa, provocando uma superação da convenção, uma rebelião diante do sacralizado, uma subversão do modo linear e consagrado de enxergar a própria existência. A rebelião pelo jogo, ou seja, o caráter revolucionário porque provocador de olhares múltiplos sobre a verdade, seria ainda uma outra ponte de ligação com a proposta barroca.

Como um dos pontos de insistência desse estudo será o de aprofundar as relações contidas no que se convencionou chamar pacto lúdico, não há como, a partir de

um pacto (envolvendo, aqui, obra e leitor), falar apenas da produção, deixando de lado a recepção. A pluralidade de sentidos proposta pela obra barroca, hifenizada pelo termo fantástico, precisa de uma interlocução ativa e criativa. Então, discutir o plano da recepção no texto fantástico não pode deixar de ser também mais um (e o último) dos objetivos aqui estipulados. Com base nisso, o próprio termo “recepção” se torna um tanto inadequado, já que agrega a si um caráter passivo, contrário ao que se quer propor aqui, pois tanto a chamada “produção” quanto a “recepção” se confundem. Isto é, tanto escritor quanto leitor desempenham, a seu modo, essa dupla tarefa, visto que nenhum escritor produz a partir do vazio, mas sim de sua leitura de outras obras e do mundo que o cerca, bem como o leitor não apenas “recebe”, mas ressignifica e constrói sentidos novos, numa espécie de *reescritura*, à qual Eagleton já fez alusão.

Desse modo, o trabalho seguirá, resumidamente, o seguinte caminho: uma leitura dos quatro contos, procurando dar ênfase às semelhanças entre eles e sugerindo algumas possibilidades interpretativas. Após essa abordagem, mostrar-se-á de que modo os contos em questão podem ser lidos a partir de uma teoria do fantástico, para, em seguida, procurar deixar claro que a multiplicidade interpretativa a que o conto fantástico dá margem pode ser bastante ampla, mas que essa amplitude só será possível se o leitor estiver “disposto” a firmar o pacto lúdico exigido pela obra. Ao aceitar o jogo, o leitor estará, dentro da perspectiva barroca, percebendo o caos e a existência de novas ordens, iluminando de sentidos também novos o seu próprio pensamento, desprendendo-se de uma racionalidade que ordena e cristaliza um pensamento homogêneo, convencional e uno. Ao menos, esse leitor estará “frente a frente” com o desequilíbrio, envolvido por mais uma dobra barroca, cindido, de um lado, pelo cognoscível e, de outro, pelo elemento insólito. Assim, dentre as inúmeras possibilidades interpretativas, algumas serão trabalhadas mais especificamente, por meio de alguns termos que poderão mostrar de modo mais evidente a identificação entre os contos fantásticos e o barroco. A idéia do *chiaroscuro* barroco será uma das pontes, assim como a idéia de instabilidade, de caos, de elipse, de descentramento, de anamorfose, de ambigüidade, de dissimulação, de jogo, de ludismo, de deciframento, entre outros. Em suma, todos esses termos apontam para uma costura possível entre o barroco e os contos fantásticos que são objeto de análise desse estudo.

2. CONTOS E ENCONTROS FANTÁSTICOS

Os quatro contos que serão analisados aqui possuem, como já salientado na Introdução, pontos divergentes e convergentes entre si. Para os objetivos propostos, interessará perceber mais as semelhanças que os envolvem, para, a partir daí, poder verificar, de fato, como esses contos trabalham questões que dizem respeito a uma visão de mundo barroca. A leitura dos contos será, em um primeiro momento, apenas de caráter mais introdutório, uma apresentação básica de seus enredos e algumas poucas observações de cunho analítico. Após essa apresentação, quando forem discutidos pontos relevantes das teorias que envolvem o fantástico e das teorias referentes ao barroco, os contos retornam à baila, a partir das contribuições teóricas que financiarão uma leitura mais aprofundada e mais focalizada nos propósitos desse estudo.

2.1 “A Máquina Extraviada”

“A Máquina Extraviada”, de José J. Veiga, publicado em 1967, é narrado em primeira pessoa e o enredo é construído em forma de “conversa” descontraída entre um habitante de uma pequena cidade indefinida e um outro interlocutor que recebe as “boas novas” acerca dos últimos acontecimentos importantes. Esse interlocutor não se manifesta, não interfere no andamento da efabulação. Poder-se-ia supor até que o narrador estivesse escrevendo uma carta para esse interlocutor ausente, que é alguém que, conforme a informação inicial do próprio narrador, insiste em saber das novidades ocorridas na pacata cidade qualquer. No momento inicial da narração, o narrador, uma espécie de narrador testemunha, isto é, que não chega a ser protagonista, mas participa do evento, já revela que há, de fato, um evento bastante importante a ser revelado ao “compadre” distante: o surgimento de uma máquina imponente depositada em frente à prefeitura da cidade. Ele chama a atenção para o extremo fascínio que a máquina provoca nos habitantes, um fascínio pleno de zelos pelo bom desempenho desse portentoso engenho de fazer nada. Esse “nada” parece ser o grande elemento mistificador da máquina, em torno do qual muitas hipóteses são aventadas. A postura de veneração diante do desconhecido vai contaminando a esmagadora maioria da população; de modo que a admiração e a idolatria à máquina passam a ser um grande ideal comunitário, firmando-se uma espécie de contrato social implícito que prevê a

máquina como o elemento unificador e, pode-se dizer até, homogeneizante, daquela pacata cidade: “e da maneira que o povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis, é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos.”¹⁶ A ironia quanto à relação política é evidente, mas interessa principalmente perceber aqui, aos poucos, características de uma população pacata, ingênua, capaz de se admirar com toda a sorte de assuntos tolos, capaz ainda de se deixar influenciar por uma novidade que vai ganhando ares sagrados justamente pela sua inércia. Acentuando ainda mais o clima de indefinição quanto à origem da máquina, o narrador pouco sabe quando a máquina foi trazida ou quem a trouxe, já que ela chegou numa tarde incerta, trazida em dois ou três caminhões cujos choferes não faziam caso das curiosidades locais, sendo agressivos e partindo logo no dia seguinte sem qualquer tipo de explicação. Restou à cidade apenas uma máquina depositada em frente à Prefeitura, “sem que ninguém soubesse quem a encomendara nem para que servia.”¹⁷ Eis que uma nova realidade se instaura. A cidade, pode-se pensar, continuava a mesma, a não ser pela misteriosa presença que, desse modo, vai alimentar o imaginário local com mil fantasias. Mas é justamente essa pequena diferença, a máquina instalada e inerte na cidade, a responsável por mexer com aquela população faminta de mistérios, cheia de superstições. Encontrou-se um objeto em cima do qual se pudessem despejar as mistificações contidas a ponto de provocar ciúmes no próprio vigário da cidade, que via o mistério do qual era representante, a religião cristã, perder espaço para aquele símbolo de modernidade que ali se encontrava.

A partir daí, o narrador vai descrevendo as reações de diversos grupos, mas todas elas acontecem em função de um só objeto: a máquina. Postura curiosa cabe às crianças, “que não são de respeitar mistérios, como você sabe” e que “trataram de aproveitar a novidade. Sem pedir licença a ninguém (e a quem iam pedir?), retiraram a lona e foram subindo em bando pela máquina acima (...) Não adiantam ralhos, castigos, pancadas; as crianças simplesmente se apaixonaram pela tal máquina.”¹⁸ Diante do estupor generalizado, as crianças descerram o pano, como uma inauguração não programada e simbólica do evento. Interessante também é a postura dos adultos, distribuindo “pancadas” nas crianças sem nem saber direito por quê, e, com isso, deixando entrever que a ignorância a respeito da máquina vai provocando um temor

¹⁶ VEIGA, José Jacinto. *Op. cit.* p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁸ *Id.*

que, para as crianças e para os próprios adultos posteriormente, será sinônimo de fascínio. Até aqui, o narrador vai contando fatos de um passado mais distante. Depois de um corte temporal, desloca a narrativa para um passado bem mais próximo do presente do narrador, quando faz perceber uma cisão bastante interessante: de um lado, uns poucos céticos e racionais, no início dos acontecimentos, desdenhavam a novidade, julgando-a efêmera, sem entusiasmo; de outro, já, aí sim, num tempo mais próximo ao presente, a grande massa da população, infantilizada pelos encantos de uma máquina parada. “Ninguém passa pelo largo sem ainda parar diante da máquina.”¹⁹ E, continuando a expor a reação dos diversos grupos, salta das crianças para as velhas beatas que passam rezando, “viram o rosto para o lado da máquina e fazem uma curvatura discreta, só faltam se benzer.”²⁰ São atitudes que, em contraste com a postura desmistificadora das crianças (que apanham por isso) denotam claramente a sacralização daquele objeto inanimado. Mesmo homens rudes, brutos, com fama de valentes, tratam-no com respeito, a ponto de o prefeito determinar a um funcionário a responsabilidade pelo cuidado com a máquina.

A partir do convívio mais rotineiro com o mistério, o narrador passa a temer pela perda da máquina, confessando ao seu interlocutor o orgulho que ela representava para a cidade, a ponto de outras cidades quererem comprá-la. O temor passa a se evidenciar com maior vigor na seguinte passagem:

Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo que, se um dia ela desabasse, ou alguém de outra cidade viesse buscá-la, provando com documentos que tinha direito, eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar. Ela é nosso orgulho, e não pense que exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem a menor importância.²¹

As curiosidades vão, aos poucos, cessando, e as respostas não são mais necessárias. Dessa ausência de resposta, nasce um substituto do Mistério da Fé, ou seja, algo que só ganha ares de sagrado justamente pela carga mistificadora conferida à máquina, que não se explica pela razão. Talvez, se a resposta ao mistério fosse encontrada, haveria importância sim, ao contrário do que diz o narrador, mas no sentido de desmistificar, esclarecer e fazer ruir toda a adoração ao objeto. Não é à toa que “a

¹⁹ Id.

²⁰ Id.

²¹ Ibid., p. 92.

única pessoa que ainda não rendeu homenagem à máquina”²² seja o vigário, um sério concorrente quando se trata de mistificação. Ele passa a ser visto como ranzinza, por causa da idade, porém, “em todo caso, ainda não tentou nada contra ela, e ai dele. Enquanto ficar nas censuras veladas, vamos tolerando; é um direito que ele tem. Sei que andou falando em castigo, mas ninguém se impressionou.”²³ O culto ao novo deus parece criar raízes tão profundas no novo modo de vida da população, que as antigas divindades perdem força e suas ameaças não são mais capazes de impressionar. Os mistérios seculares e dogmáticos são driblados em função da novidade, presente fisicamente, embora ignorada em sua essência. A visão homogênea que se forma em torno da máquina vai criando perigosos sentimentos de intolerância contra manifestações que destoem do coro uníssono e venerador. A individualidade vai, aos poucos, perdendo sua força e sucumbindo a uma uniformização do pensamento, de um pensamento intolerante que vai se revelando automaticamente autoritário. Conseqüência disso será o processo gradativo de desumanização que se pode entrever no episódio em que uma personagem, depois de ter bebido em demasia, resolve passar a noite em cima da máquina e perde a perna numa queda que fez acionar algumas de suas engrenagens. Tudo isso, “por culpa dele mesmo”, e “também dessa vez, a máquina nada sofreu, felizmente.”²⁴ Ou seja, qualquer ameaça contra a integridade física da “engenhoca” era reprimida agressivamente ou pela população ou pela própria máquina, garantindo, assim, a manutenção de seu *status* sagrado e inerte.

Caminhando para o fim da narrativa, o narrador ainda dá informações importantes, dizendo que há movimento para tornar a máquina um monumento municipal, com o evidente protesto do vigário, que “quer saber a que seria dedicado o monumento. Você já viu que homem mais azedo?”²⁵ E, na esteira das mistificações, conta que há rumores de que a máquina já estaria, inclusive, operando alguns milagres, numa mostra definitiva do quanto ela passou a exercer o papel do sagrado naquela cidade.

No final, reforça, com mais intensidade, o medo de que, um dia, a máquina seja levada embora, ou que apareça alguém que explique para que ela serve. “Se isso

²² Ibid., p. 93.

²³ Id.

²⁴ Id.

²⁵ Ibid., p. 94.

acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina.”²⁶ É curiosa essa última afirmação, já que o narrador parece envolver-se em um paradoxo. Se a máquina funcionar, não existirá mais máquina, ou seja, a expressão “máquina” passou a designar uma entidade misteriosa e sagrada, não mais um instrumento que serve para realizar alguma tarefa, com função pragmática, utilitária.

Portanto, sem explicação quanto à origem dessa máquina, ignorada por todos, sabe-se apenas o que ela veio a causar para a população local: desorientação, curiosidade, temor, alegria, enfim, uma série de reações diante do desconhecido. A partir daí, o narrador vai contando as diversas maneiras com as quais os diferentes tipos de moradores se relacionavam com o objeto desconhecido. Diversas maneiras, no entanto, orientadas para um mesmo fim: o do fascínio e da mistificação pela fé em algo que não se conhece. Essa relação com o elemento estranho, que começa a dar margem a uma série de mistificações, vai encontrar pouquíssimas vozes dissonantes, que passam a ser vistas como incrédulas e a sofrer com a perseguição. Para a “massa” de personagens, entretanto e enfim, tais mistificações se constroem até o desfecho do conto, a ponto de, no final, o narrador confessar o medo dele e da população de que a máquina passe, de uma hora para outra, a funcionar; ou, também trágico, de que ela seja levada embora da cidade, do mesmo jeito misterioso com que chegou.

2.2 “O Ovo”

O segundo conto objeto desse estudo é “O Ovo”, de Caio Fernando Abreu, publicado em 1969, também em primeira pessoa. O protagonista, sem nome, é mais um que brota dentro de um universo tomado pela “normalidade” das convenções. Seu “pai era desses gordos que aos domingos lêem o jornal de pijama e chinelos, bebendo cerveja”, sua “mãe era dessas gordas que fazem tricô e crochê, depois colocam toalhinha sobre os móveis e quando chega visita pedem desculpas porque a-casa-é-de-pobre.”²⁷ O próprio uso do plural (“desses gordos/dessas gordas”) já ajuda a generalizar a maciça presença de personagens tipificadas, destruindo qualquer possível idéia de individualidade, de diferença. Frisam-se as semelhanças de um grupo social abafado pelos costumes, amesquinhado pela rotina e por uma ordem estática, padronizada,

²⁶ Id.

²⁷ ABREU, Caio Fernando. *Op. cit.*, p. 37.

bastante dentro da norma, e, portanto, normal. Ao final dessa descrição dos pais, o narrador ainda finaliza: “tudo muito chato, muito igual.”²⁸

O início do conto mostra uma personagem que já viveu aquilo que contará, de modo que a narrativa se desenvolve pretendendo fazer a conhecida operação de atar as duas pontas da vida. Na metade do fio de sua vida, porém, surge o elemento fantástico que será responsável por toda a ruptura na trajetória dessa conturbada personagem. Essas pontas a serem atadas não fazem parte, portanto, de um fio inteiriço, de modo que essa amarra fará com que o meio desse hipotético fio se divida e se transforme em duas novas extremidades. Distantes. O que era contínuo, portanto, ao ser rompido, se transforma em extremo, em choque. No nó, o conflito entre o antes e o depois do fato fantástico. Nas novas pontas, as conseqüências dele. Assim, o conto vai buscando mostrar a ruptura entre o primeiro segmento do fio (o início de sua vida, marcada por uma infância enfadonha – ao menos foi-a outrora no agora da personagem) e o segundo segmento (a mudança profunda sentida por ele durante sua passagem para a idade adulta, que, se não foi enfadonha, foi menos ainda alegre). Indivíduo na acepção específica do termo, a percepção particular dos fatos a sua volta o fará sofrer, uma vez que sua visão de mundo será marcada por um forte contraste em relação à mundividência soberana presente nas demais personagens²⁹. Em criança, a personagem é uma figura normal e ignorante, sugerindo nesse par “criança/ignorância” um casamento indissociável. “Depois que nasci, cresci e tive uma infância. Houve um tempo em que eu não sabia de nada, nem as outras crianças.”³⁰ Até aqui, há a “inalterável legalidade cotidiana”³¹, como diz Roger Caillois. Não há, no protagonista, diferença alguma em relação às outras personagens que, como ele, vivem dentro da mais “perfeita” ordem cotidiana. Ele faz parte de um grupo de iguais, sem provocar qualquer tipo de distúrbio, de choque, de enfrentamento. Há apenas a divisão: crianças ignorantes e adultos que sabem. Ordem, equilíbrio, convenção. A personagem, de início, faz parte do primeiro grupo e tudo está bem. Ao se referir, entretanto, ao mundo

²⁸ Id.

²⁹ É sabido que *personagem*, enquanto ser fictício, difere de *pessoa* ou mesmo de *indivíduo*. No entanto, o termo *indivíduo* será, aqui, muitas vezes identificado com *personagem*, a fim de que se possam contrapor de modo enfático as diferenças, nos contos, entre personagens *massificadas* (detentoras das convenções e dos valores de Verdade) e personagens *solitárias* (responsáveis pela frágil tentativa de questionarem uma ordem estabelecida). Nesse sentido de perceber as diferenças entre o “ser vivo” e o “ser fictício”, ver o capítulo “A personagem do romance”, de Antonio Candido, in: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10^a. edição. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Debates).

³⁰ Ibid., p. 36.

³¹ CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Apud. FURTADO, Filipe. *Op. cit.*, p. 19.

“de lá”, dos adultos, o vê como um mundo de sabedorias e dissimulações. “Os adultos sim, todos sabiam. Mas dissimulavam tão bem que nunca nenhum de nós teve qualquer espécie de dúvida. Então, a verdade dos adultos era a minha verdade.”³² Sua ignorância é receptáculo perfeito para a aceitação de verdades impostas. Sem a dúvida, não há desequilíbrio, sem a dúvida, não há dissonância; com a aceitação de uma verdade pretensamente sábia e suprema, não há possibilidade da instauração de novas ordens. Junto com a ignorância, há toda uma carga de preconceitos provocada pela contaminação com as “verdades” adultas. A respeito do namoro sério que teve dos treze aos dezessete anos, diz sobre a menina: “Essa nunca segurou no meu pinto, e era diferente, era dessas pra casar – pelo menos naquela época eu pensava assim.”³³ Não por acaso, ignorância e verdade pronta andavam juntas, sempre juntas. Essa marca do pretérito, “eu pensava assim” mostra uma mudança entre a visão de mundo anterior e posterior, entre o passado e o presente da narração. Pode-se pensar que houve uma edificação moral do herói, mas esse seria um pensamento simplista, que foge à complexidade do conto.

O grande choque provocador desse “corte do fio” se instala no momento em que o fantástico surge como o grande artifício que promove “a ruptura da ordem reconhecida”³⁴, recuperando novamente Caillois. Ao se dirigir ao alto de uma montanha e avistar uma parede branca que se aproximava da cidade, a estranheza e – agora sim – a dúvida criam raízes profundas na sua leitura do mundo. A linearidade com que lia o mundo se dilui, fazendo com que busque de várias formas um terreno firme que dê estabilidade – ainda que enfadonha – ao seu caminho. Busca, enfim, uma certeza, uma verdade. Se os adultos sabem, se eles não deixam ninguém ter dúvida, por que não descobrir neles a resposta? E busca resposta – que explique a presença da parede no horizonte – nos livros, lugar privilegiado do conhecimento humano. Mas lá não a encontra. Não há livro que fale a respeito de paredes brancas presentes no universo. Ao buscar sanar a dúvida que lhe corrói, pergunta aos pais e a outras personagens. Como resultado, recebe agressões, insultos e um internamento em hospital psiquiátrico, onde se encontra quando se inicia o enredo. É, então, a partir do surgimento dessa parede branca (em si, já fantástica) que se perde a âncora que o prende ao mundo das estabilidades. O temor dos pais diante da “descoberta” revela o caráter desconcertante

³² ABREU, C. F. *Op. cit.*, p. 36-37.

³³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴ CAILLOIS, Roger. *Op. cit.*, p. 19.

daquela realidade: uma parede branca que se aproxima do mundo. Não se trata, portanto, de escapar simplesmente pelo caminho da loucura do protagonista, uma vez que aparece, de forma evidente, a consciência, embora muda, de que existe a parede. Na sua solidão melancólica, diz: “Eu queria contar toda a minha vida para se alguém lesse visse que não sou louco, que sempre foi tudo normal comigo.”³⁵ Os seus pais sabiam, outras personagens sabiam, mas, como já dito, são dissimulados e parecem ter consciência da ameaça que aquele fato insólito pode gerar. Uma cegueira programada, convencionada, que parece fazer parte da consciência coletiva das demais personagens, à exceção do protagonista. A vida deve seguir seu rumo normal e nada que impeça ou ameace impedir o andamento corriqueiro de seus dias poderá vir à tona; ao contrário, deverá permanecer submerso e escondido nos recônditos mais afastados da consciência. Há um pânico silenciado em nome daquela harmonia, daquela ordem, daquele pseudo-equilíbrio contido em cada uma daquelas vidas, seja dentro do plano individual, seja dentro do plano coletivo. Desse modo, alardear a presença sabida mas indesejada introjeta naquela comunidade o germe da dúvida, do medo. “Mas eu disse que não era nada daquilo, e contei da parede. Ai o velho fresco começou a gritar até que veio todo o mundo da pensão. Ele apontava pra mim com ar de pavor e berrava ele viu, ele viu! **Ninguém perguntou o que eu tinha visto** [grifo nosso]. Só mandaram pegar minhas coisas e dar o fora antes que chamassem a polícia.”³⁶ Sem confronto, vive-se do escamoteamento daquela presença absurda (a parede) agora propalada por um veículo da mesma forma incômodo, que é o protagonista. Que soluções, portanto, buscam as personagens diante da voz dissonante? Procuram assumir o que escondiam por muito tempo e discutir o caos que se entrevê na frágil ordem construída silenciosamente? Procuram reconstruir o modo de ver o mundo levando em conta o elemento novo que pede explicação? Procuram reordenar seus paradigmas face ao surgimento de um “corpo estranho” que não se domina?

É claro que a resposta a todas essas perguntas é *não*. Repensar, reconstruir, ressignificar, descobrir novas ordens subjacentes não será a escolha das personagens. As convenções sociais são por demais rígidas para que possam ser revolvidas e compostas por novas ordens. A partir disso, o protagonista, ameaçador na sua ingenuidade, passa a ser a personificação do erro, a excrescência, a ponta de um *iceberg* que, por revelar o

³⁵ Ibid., p. 42.

³⁶ Ibid., p. 41.

perigo submerso, deve ser eliminado (que eliminar a ponta do *iceberg* não elimina o *iceberg* em si as personagens preferem não pensar). Basta, para elas, não ver o que sabem estar escondido. Trata-se de uma cegueira voluntária que, quando ameaçada pela visão, eriça-se e se torna arredia. Dessa forma, o protagonista é internado em um hospital psiquiátrico, de onde escreve e de onde vê o mundo se fechar como se estivesse sendo engolido e esmagado pelas paredes internas de – ele conclui por fim – um gigantesco ovo.

O que é o ovo, qual sua representação alegórica? Evidentemente, não se pode pensar no singular, não se pode pensar em algo específico, próprio, definido. Opressão e supressão parecem ser chaves de análise interessantes e possíveis. No entanto, para se pensar em tais relações alegóricas, o melhor será pensar conjuntamente, usando os demais contos para essa reflexão que aparecerá no decorrer do trabalho.

Muitas outras possibilidades podem ser pensadas a partir desse conto: as questões sexuais, o modo como se refere à polícia, aos casos amorosos. Porém, para a pretensão desse estudo, interessa recortar especificamente a antítese nascida do atrito entre o indivíduo e a coerção social à qual está submetido, lembrando que, não só aqui, mas também nos demais contos estudados, o elemento fantástico surge como expressão de ruptura, de conflito gerador de angústias. Embora de modo invertido, “O Ovo” carrega consigo o mesmo conflito de “A Máquina Extraviada”. Se este traz uma máquina que gera veneração e repele quem tente ameaçá-la, aquele apresenta um fato – o ovo – que deve ser escondido, mas, da mesma forma, reprime quem tem dúvidas e busca respostas.

2.3 “O Bloqueio”

O terceiro conto desse estudo é “O Bloqueio”, de Murilo Rubião, publicado em 1974. Quando estamos frente a um conto de Murilo Rubião, insólito seria encontrar personagens em situações reconhecíveis à experiência de realidade. Tudo o que há de estranheza, de impossibilidade e de absurdo é reiterado a cada conto do autor, considerado o grande nome da literatura fantástica no Brasil.

Tendo como exemplo, portanto, o conto “O Bloqueio”, pode-se tentar abrir algumas portas para entrar nesse mundo do fantástico. Narrado em terceira pessoa, a personagem – Gérion – em princípio, é uma personagem comum, abalada e abafada

pela monotonia e opressão de um casamento e que foge de casa para viver em paz. Essa paz, no entanto, vai se revelando a fuga angustiada de uma opressão imposta pelo meio externo. Sabe-se, no decorrer da narrativa, que a sua fuga não será, de fato, sinônimo de paz. O conflito continua, os embates externo e interno prosseguem, e essa pretensa sensação de paz nada mais é, na verdade, do que uma solidão auto-imposta que busca fazê-lo desligar-se do universo de personagens que o oprimem. Murilo Rubião metaforiza a opressão e a loucura de um homem utilizando recursos que, apesar de absurdos, adquirem veracidade dentro da narrativa. Esquecendo, por enquanto, possíveis simbologias, todos os acontecimentos não mantêm nenhuma relação unívoca de causa e efeito, a não ser uma possível e provável relação metafórica. Não há uma sequência lógica de fatos lógicos. As coisas simplesmente acontecem, sem que haja qualquer explicação. Esse fato, por si só, já poderia caracterizar o absurdo, mas, como se não bastasse, outros fatos vêm somar-se, como a fuga dos padrões convencionais, sejam os socialmente impostos, como seu casamento e a cobrança moral de ser pai, sejam os fisicamente impostos, que impossibilitam certos tipos de acontecimentos. Seria possível cortar um prédio, retirar seus andares inferiores e deixar o apartamento da personagem flutuando?

Do fruto de toda essa sucessão de acontecimentos absurdos, decorre um outro: a posição da personagem diante dos fatos. Percebe-se uma espécie de hierarquização inversa do fantástico, onde o que é “absurdamente absurdo” no mundo real não é questionado – pelo menos com a merecida intensidade – por Gérion. Os espantos surgem de absurdos menores, frutos do maior. Toda a busca de explicações se dá em uma instância pessoal, com o objetivo de resolver os seus conflitos individuais. Não passa pela sua cabeça buscar soluções nas leis da Física ou no sobrenatural. No entanto, é o único a perceber o absurdo da situação, uma vez que o síndico, a mulher e a filha falam com ele como se nada estivesse acontecendo. Vivem dentro de um mundo realista, sem sofrer interferências do fantástico, que só exerce seu poder de desestabilização na personagem Gérion.

Apesar de ser um conto narrado em terceira pessoa, estabelece-se uma intimidade e um partilhamento das angústias da personagem com o leitor, também surpreso com o insólito. No conto, há um autocentramento. Gérion se fecha ao recusar contato com sua mulher e ao mesmo tempo é fechado, retalhado, isolado do mundo por uma serra que está cortando os andares do edifício onde se refugiou. As outras

personagens aparecem difusas, flutuantes, dispersas no emaranhado de confusões interiores e exteriores à personagem central. Ainda, por outro lado, existem pistas falsas que podem nos levar a crer que tudo não passa de um sonho. Há, é verdade, algumas identificações entre o real e o onírico, mas que não comprometem o fantástico:

De normal, tinha o sono pesado e mesmo depois de despertar levava tempo para se integrar ao novo dia, confundindo restos de sonho com fragmentos da realidade. Por isso não deu de imediato importância à vibração de vidros, atribuindo-a a um pesadelo. A escuridão do aposento contribuía para fortalecer essa frágil certeza. O barulho era intenso (...) Acendeu a luz e consultou o relógio: três horas. (...) Pegara novamente no sono e sonhou que estava sendo serrado na altura do tórax. Acordou em pânico: uma poderosa serra exercitava seus dentes nos andares de cima, cortando material de grande resistência, que se estilhaçava ao desintegrar-se.³⁷

Até aqui, o narrador apenas apresenta uma situação estranha, que pode ser confundida com o aturdimento típico da confusão que se instala no limite entre a lucidez da razão e os absurdos do sonho. Porém, ao romper-se esse limite, quando Gérion definitivamente acorda, os absurdos do sonho não se dissipam e ele se vê acordado mas diante de situações ainda inusitadas, que não só permanecem, mas se acentuam. Há um barulho muito forte em torno de seu apartamento, que fora alugado para que ele realizasse sua fuga dos comportamentos sociais convencionais que cabem ao papel de marido e pai. Sabe-se, algumas linhas depois, que Gérion é casado com uma mulher que lhe faz chantagens emocionais e financeiras, visto que parece ser rica. Mergulhado em conflitos individuais, vê esses mesmos conflitos ganharem força com a presença insólita de uma máquina misteriosa que, do lado de fora de seu apartamento, vai martelando algo com explosões secas incompreensíveis. A dúvida de Gérion, ainda no início da narrativa, não deixa de ser um presságio importante: “estarão construindo ou destruindo?”³⁸ O mundo de Gérion começa, então, a desabar de fato. Ouve o elevador cair, e o pânico, até então tímido, começa a se instalar com mais força. “Vestiu-se, olhou a vidraça tremente”³⁹ também é uma confirmação dessa cisão que começa a ocorrer entre o mundo do indivíduo e o mundo exterior a ele, feito das convenções e dos papéis normativos impostos pela moral social. Se a atitude de isolamento de Gérion em relação ao mundo externo está patente nessa fuga, os fatos fantásticos vão acompanhando esse isolamento, já que, além do elevador que cai, percebe que os

³⁷ RUBIÃO, Murilo. *Op. cit.*, p. 59.

³⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁹ *Id.*

andares acima e alguns andares abaixo de seu apartamento haviam sido meticulosamente cortados. Gérion estava, portanto, suspenso no ar. Como resposta, recebe apenas uma explicação vaga do síndico, que diz serem obras de rotina. Depois, o síndico ainda lhe pede desculpas pelo transtorno, visto que não deseja incomodar o único inquilino. “Único” contribui para sublinhar a condição singular de Gérion. O telefone, ainda um meio de comunicação com o mundo externo, toca, e sua mulher (“A gorda devia estar comendo bombons”⁴⁰) pede para que volte, dizendo que ele não viverá sem o dinheiro dela. Gérion retruca, “Vá para o diabo. Você, seu dinheiro, sua gordura.”⁴¹ A própria filha, chantageada pela mãe, também faz seus apelos emocionais, interrompidos bruscamente pela queda na ligação telefônica. A partir daí, Gérion, definitivamente, desliga-se voluntária e involuntariamente do mundo externo, experimentando “o gosto da plena solidão.”⁴² Um fio luminoso destruiu o fio telefônico, o elevador despencou, não há possibilidade de saída do prédio, pois os andares de baixo foram cortados. A única referência externa continuava a ser o ruído da máquina, que serrava estruturas do edifício e parecia ir cada vez mais se aproximando. “A par do desejo de enfrentá-la, descobrir os segredos que a tornavam tão poderosa, tinha medo do encontro. Enredava-se, entretanto, em seu fascínio...”⁴³. Dominado por temor e fascínio, Gérion busca encará-la, mas ela não se mostra, esconde-se a toda tentativa de encontro. Uma destruição que ocorre sem mostrar sua verdadeira face. E o conto chega ao fim com essa expectativa em suspenso, a máquina se aproxima, contribuindo para a imagem, presente o tempo todo no conto, de encurralamento de uma personagem que não consegue mais se relacionar com a figura do outro, isolando-se, exilando-se, em um caminho sem volta. O apagamento de sua individualidade, de Gérion como sujeito que foge, termina com mais uma imagem de tudo o que já se disse. A última frase do conto, em parágrafo isolado, é: “Cerrou a porta com a chave.”⁴⁴

Esses acontecimentos todos, aliás, nos remetem a outras questões importantes. É possível estabelecer paralelos entre o edifício e seu próprio corpo. A serra cortando seus ossos e a serra cortando as estruturas do edifício.

Enfim, uma das faces do absurdo vai se revelar nessa contraposição de fatos incomuns com uma personagem, como já foi dito no início, comum. No conto, ocorre

⁴⁰ Ibid., p. 61.

⁴¹ Id.

⁴² Ibid., p. 63.

⁴³ Ibid., p. 64.

⁴⁴ Id.

um processo gradativo de encurralamento, reforçando cada vez mais a idéia de opressão a uma personagem conturbada, abafada pela imagem do outro. Diante dessa pressão que vem de todas as direções – da esposa e da máquina – sua alternativa é única: fechar-se. Aos poucos, Gérion vai se desligando do mundo. Ele fecha a porta, o elevador tem suas cordas de aço arrebentadas até despencar no chão, há ainda o corte dos andares superiores e inferiores, o fio telefônico é rompido sem explicações. Essas são imagens que reforçam esse desligamento e essa incomunicabilidade com o mundo externo. O prédio pode ser visto como uma representação do que acontece com ele próprio: opressão, fragmentação, isolamento. O próprio fato de olhar “a rua através da vidraça trememente”, como já dito, revela a visão difusa do externo. O seu apartamento era o único lugar possível e seguro para ficar. Seu pensamento voltava-se para si mesmo, querendo livrar-se das amarras do passado. Portanto, pelos dois lados há um autofechamento, um auto-exílio. Esse fechamento lhe dá aparente segurança. Aparente porque, por mais que ele queira fugir do que acontece fora de seu apartamento e fora dele próprio, não consegue, pois é recorrente a lembrança de sua mulher a perturbar-lhe, assim como também é recorrente o barulho da serra fora de seu apartamento. Os dois são uma ameaça.

Na sua luta por desligar-se do externo, ele sai vencedor. Porém, foi um caminho sem volta. Estava impossibilitado de falar com sua mulher; estava impossibilitado de sair de seu apartamento. Ele se aproxima de um nível bastante próximo da loucura. “Impedido de regressar a casa, experimentou o gosto da plena solidão” mostra, juntamente com outras passagens, o misto de pânico e conformismo. Mas a máquina não mostra a sua face, esconde-se, transmitindo a sensação de um terror fascinante. O fato é que a máquina não parava de retalhar e a única alternativa era o encurralamento dentro de si mesmo, num caminho, como já dito, sem volta possível.

“O inferno são os outros”, dizia Sartre em sua peça *Entre Quatro Paredes*. Tanto a frase quanto o título da peça parecem ser bastante significativos aqui. Esses *outros*, além de fantasmas de si mesmo, representam o choque violento vivido por ele em relação às normas morais acordadas tacitamente por uma sociedade da qual quer fugir. No mais, fica no ar a frase do síndico que pode servir de consolo: “Dentro de três dias tudo estará acabado.”⁴⁵

Mas, acabado como?

⁴⁵ Id.

Não se pode esquecer ainda da epígrafe bíblica, retirada de Isaías, XIV, 1, encabeçando a narrativa: “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão.”⁴⁶

Dessa forma, “O Bloqueio” também traz à tona conflitos relacionados entre o indivíduo, com sua forma particular de ver o mundo, e uma sociedade que reprime a diversidade dos pensamentos e atitudes. Portanto, se, em “A Máquina Extraviada”, tem-se o elemento fantástico como divisor de águas entre posturas totalizantes e discrepâncias individuais, e em “O Ovo” também há essa dicotomia propiciada pelo evento fantástico, “O Bloqueio” segue nessa esteira, e, embora não seja exatamente o evento fantástico quem determina a cisão – mas a simboliza e a reforça –, é a metáfora para o isolamento a que o sujeito deve recorrer para se desafogar das imposições sociais. Mesmo que, com isso, sucumba.

2.4 “O Homem que Procurava a Máquina”

Finalizando a apresentação dos contos, em “O Homem que Procurava a Máquina”, de Ignácio de Loyola Brandão, publicado em 1976, já se percebe uma narrativa menos concisa, mais pormenorizada acerca de diversas implicações causadas – de forma muito semelhante a “A Máquina Extraviada” – pelo aparecimento repentino de uma grande máquina. A máquina, aqui, é um tanto diferente, já que tem a feição de uma fábrica, que passa a empregar pessoas e a remodelar toda a estrutura de trabalho de uma também pacata cidade. Narrado, do mesmo modo, em primeira pessoa, nota-se rapidamente, porém, a diferença entre os narradores. Aqui, há um narrador bem mais desorientado diante da estranha presença, que passa a dirigir suas ações para uma busca desesperada de significação para aquilo que julga absurdo e percebe nitidamente o quanto sua sociedade vai sendo remodelada em função de um culto a uma máquina sobre a qual ninguém sabe nada. Curiosa é a relação das demais personagens com ela, pois os moradores a vêem como uma presença natural, portanto (para eles) conhecida, sem que haja necessidade de qualquer tipo de questionamento, mesmo que, diante da enxurrada de perguntas feitas pelo narrador, eles aparentem saber o que é essa máquina, mas nunca dêem uma resposta capaz de conferir um significado concreto a ela.

⁴⁶ Ibid., p. 59.

Mas, o que ela faz?
Coisas incríveis.
Que tipo de coisas?
Olha, é difícil explicar agora. Sabe por quê? Quando entramos, passamos três meses num curso. De manhã à noite. Só aprendendo as funções da máquina.
Diga algumas. Uma só.
É um dos sistemas mais complexos que conheço (...) Incrível, espantoso (...)
Eu não quero saber se é incrível, ou não. O que faz?
Tem mil funções (...) ⁴⁷

E assim prossegue... várias personagens parecem saber muita coisa a respeito dela, embora não especifiquem nitidamente nenhuma das suas funções. Os funcionários de mais baixo escalão aprendem a não fazer perguntas, e também não se incomodam com isso. O próprio pai do protagonista ganha um emprego no qual deve “passar uma flanela, cinco vezes por dia, em horas certas, marcadas por um relógio, nos pés plásticos da unidade de fita magnética.”⁴⁸ Portanto, quem diz conhecer a máquina apenas propala a complexidade do sistema, e quem, mesmo trabalhando nela, não a conhece, não se importa com isso.

O que é uma unidade de fita magnética, pai?
E eu sei? (...)
E para que serve?
Lá dentro, meu filho, aprendi a não fazer perguntas.
O senhor trabalha num lugar e não se interessa em conhecer, saber o que é?
De que adianta saber?
(...)
Não tem curiosidade, pai?
Passei o tempo de ter.
(...)
A administração não gosta que se faça pergunta?
Nunca me proibiram.
O senhor disse que lá dentro aprendeu a não fazer perguntas.
É que ninguém faz. Por que hei de fazer? Logo eu?
Todo mundo trabalha lá e todo mundo concorda com tudo?
Acaso somos infelizes?
Sei lá!
Você está precisando trabalhar. Entre para a empresa. ⁴⁹

Assim, o protagonista começa sua escalada de angústias solitárias. Parece ser o único a se incomodar com a presença insólita daquela grande máquina, que, à exceção dele, não produz estranhamento, dúvidas, incertezas. Às dúvidas do filho, o pai

⁴⁷ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Op. cit.*, p. 131.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 132-133.

responde com a exigência de trabalho, como se, de fato, a cabeça “desocupada” do filho fosse propícia para pensar demais. Avesso à grande máquina, resolve empregar-se nela apenas com o intuito de conhecê-la, mas é descoberto em suas intenções pelos psicólogos encarregados da admissão, e seus planos falham.

O narrador passa a sofrer um processo de marginalização, já que nem aceita, nem é aceito para participar daquele culto cego, e não entra, por isso, para o novo quadro social. Sua angústia passa a ser seu objetivo de vida, que é a busca de um sentido para aquela maldita presença. Porém, a vida passa (no início, ele é um jovem rapaz; no final, já é um homem de seus cinquenta anos) sem uma resposta que dê conta de formatar aquela insólita irrupção dentro dos quadros padronizados pela realidade. Organiza-se, em torno da máquina, toda a sorte de pequenas empresas fabricantes de peças que financiam seu funcionamento. Há uma nova divisão de classes, cujo *status* elevado passa a ser dos que trabalham na máquina, cabendo aos demais uma posição de inferioridade. “Não trabalhar para a grande máquina significava inteligência menor, incompetência, ineficiência, falta de padrinhos poderosos.”⁵⁰ Além disso, há o surgimento de uma estrutura altamente burocratizada digna de Kafka. Quando rumores dizem que a máquina não vai bem, o pânico se instala. Quem pode consertá-la já faliu, quem vende suprimentos para a máquina teme pela bancarrota, não há um presidente que se faça conhecer por meios convencionais. O protagonista, cansado de procurá-lo, curiosamente descobre ser o presidente o encarregado, na festa de fim de ano, pela distribuição de sorvetes. E volta à sua busca incansável por conhecer a grande máquina. Mas, ao finalmente falar com o presidente...

O que é, meu rapaz?

Eu queria conhecer a grande máquina.

Não conhece ainda?

Não.

É novo na cidade?

Nasci aqui.

E como não conhece a máquina?

Nunca me deixaram.

Como? Quem foi? Mando abrir um inquérito. Não tem segredo nenhum. A ordem da empresa é livre acesso. A máquina é um bem público.

(...)

O que ela faz?

Você está brincando comigo, meu rapaz?

Tenho cara de brincar?

⁵⁰ Ibid., p. 135.

Não tem, mas faz uma pergunta muito estranha. Quem é o senhor? O que pretende? Saber.

Não. Há algo de errado nisso tudo.

(...)

Você pode aguardar um pouco? Vou reunir meus supervisores.

Para quê?

A porta da máquina só se abre com as chaves de seis de nós, juntamente, girando trinta e sete vezes à direita, noventa e cinco à esquerda, apertando catorze alavancas e gritando em microfones: “Linda maquininha, gostamos de você, abre esta portinha, vamos trabalhar”. Assim é, todas as manhãs.

Se não gritarem, ela não abre?

Não. Ela precisa saber que viemos trabalhar, porque gostamos dela. É sensível demais.

A máquina? O senhor está brincando. Um monstro daqueles?

Monstro? Coisa delicada, onipotente, sábia. Ela regula o nosso destino. Contemplá-la é penetrar no paraíso.

Então, vamos lá dentro?

Preciso reunir meus homens. Me espera aqui?

Esperei. Ele se foi, e nunca mais o vi.⁵¹

O insólito da conversa permite que se entreveja uma série de elementos importantes. O principal deles é, mais uma vez, o reforço da condição solitária do protagonista, condenado a procurar, sempre sem sucesso, esclarecer os mistérios da máquina, que, aparentemente, só existem para ele. Na ignorância, incomoda-se, desestabiliza-se, desequilibra-se diante de uma ordem da qual não faz parte e nem sequer consegue entender. A partir daí, uma enxurrada de perguntas invade sua consciência conturbada, pensando na loucura da situação, na possível loucura dele próprio, na loucura de toda a sociedade, na possibilidade de que todos estivessem fingindo e, no fundo, sentindo todas as angústias que ele sentia (“estamos todos representando uma comédia”⁵² de que só ele não sabia), pensava ainda na idéia de render o vigia e entrar à força na grande máquina, até que chega, alucinado, a correr rente às paredes da máquina, gritando, mesmo consciente da loucura, “máquina. Desgraçada de máquina. Sou eu. Se você sabe tudo, me conhece. Me odeia. Acabe comigo, máquina, se puder.”⁵³ Diante do acesso de loucura, é preso. Quando é libertado, recebe a notícia da demissão do lugar onde trabalhava.

Só porque faltei um dia?

Um dia?

Quanto foi?

⁵¹ Ibid., p. 139-140.

⁵² Ibid., p. 141.

⁵³ Ibid., p. 143.

Um tempão, um tempão.
Não pode ser.
Não pode, mas foi.
Estavam me pagando direito. Me deram os papéis para o Fundo de Garantia. Só não queriam perguntas.⁵⁴

Após esse lapso temporal, o narrador surge dizendo que “nesta cidade, um homem de cinquenta anos não consegue emprego com tanta facilidade.”⁵⁵ Ou seja, o tempo passou, e a vida interior vai se resumindo a procurar respostas para uma série de perguntas que não se querem esclarecer. Acaba trabalhando como faxineiro de um supermercado, onde roubava frutas e iogurtes. A obsessão, no entanto, prosseguia e, do supermercado, podia avistar parte dos jardins internos e alguns prédios da grande máquina. Também via “campos desolados, áridos, cinzas, onde antigamente havia o cinturão de hortas de que a cidade se orgulhava.”⁵⁶ Do início para o fim da narrativa, percebe-se, nas entrelinhas, o quanto a cidade perdeu em tranquilidade, os boatos continuam a respeito da possível quebra da máquina e, com isso, do país. Os funcionários todos estão trabalhando em um só setor: o de Reparos. E o protagonista, ao final do conto, contempla toda a feroz agitação contínua em torno do enigmático engenho, prosseguindo com suas elucubrações angustiadas e sem possibilidades de vislumbrar respostas.

Não sou eu que estou louco, é a cidade, esta gente. Quem sabe a empresa não é um grande hospício, onde todos se fingem de empregados de uma grande máquina? Mas também é pretensão minha querer ser o único normal. Posso estar louco também e esta é uma sensação desagradável. Fico flutuando, sem saber quem sou, sem me relacionar, sem me adaptar a uma realidade. No entanto, qual a realidade desta minha cidade? Não reconheço mais nada e não reconheço o que está aí. Deve haver outros como eu, procurando saber. Como encontrá-los para me livrar desta angústia e solidão? Isto é solidão. Não entender o que se passa à sua volta. Querer, e não conseguir. Continuo indagando, sempre que possível. Às vezes, vejo uma cara nova, tento me aproximar. São desconfiados, têm medo de perder os empregos.⁵⁷

E, assim, segue a vida de um indivíduo que perde suas referências identitárias devido ao isolamento de sua cosmovisão, conflitada com o aparente equilíbrio de uma sociedade em franca alienação, mas, como coletividade, tranqüila porque supõe dominar aquilo que, em segredo, a aprisiona.

⁵⁴ Ibid., p. 143/144.

⁵⁵ Id.

⁵⁶ Id.

⁵⁷ Ibid., p. 146.

2.5 Primeiros diálogos

Após essa breve apresentação dos contos em questão, vale, de modo mais ordenado, verificar o que os une a ponto de serem contos escolhidos para os propósitos deste estudo. E não é sem propósito lembrar também que os contos possuem vastos outros caminhos interpretativos que não serão contemplados aqui, pois se “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação”⁵⁸, e essas múltiplas significações são evidentes nos contos tratados, esse trabalho estará preocupado em “pescar” apenas os sentidos que servem ao propósito principal, que é o de discutir, por meio de um viés barroco, a excentricidade de personagens solitárias diante de um fato fantástico.

Evidentemente, as semelhanças mais tranqüilamente encontradas se dão nos contos de J. J. Veiga e de Ignácio de Loyola Brandão. Para início de discussão, pode-se partir deles.

Ambos os contos contêm dentro de si elementos que valem a pena ser colocados em confronto, talvez mais para verificar semelhanças do que propriamente dessemelhanças. É claro que existem muitas diferenças que dizem respeito, por exemplo, à visão de mundo dos respectivos narradores, à forma mais reta e direta do primeiro conto em relação ao segundo, da funcionalidade, na história, das máquinas em jogo, entre outras muitas coisas. Todavia, o que interessará mais aqui é perceber algumas semelhanças de fundo que comporão um cenário sobre o qual se poderá pensar acerca da literatura fantástica, do convite ao pacto lúdico e da rebelião pelo jogo, além de outras características barrocas que aparecerão oportunamente. Nos dois contos, há o surgimento, bastante repentino e inesperado, de uma grande máquina. Não se discute origem, não se discute sob ordem de quem ela é instalada ou depositada sobre o solo das pacatas cidades em questão. Essas máquinas, sem qualquer explicação de ordem racional, provocam, como é comum nas atitudes das pessoas ante o desconhecido, temor e fascínio. Embora no conto de José J. Veiga haja um questionamento maior e por mais habitantes da cidade, ele é curto, e se rende rápido à magia que a máquina parece exercer. Mas, enfim, há uma espinha dorsal comum nos dois contos, que pode ser

⁵⁸ BOSI, Alfredo (org). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1992.

resumido assim: o surgimento de um objeto estranho em meio a uma pequena cidade, que modifica toda uma estrutura de vida, toda uma visão de mundo em torno de algo que ninguém sabe exatamente o que é. Talvez seja, de fato, importante insistir nisto: o pacato, marcado pela rotina, pela normalidade cotidiana, é invadido por um elemento estranho, desorganizador em um primeiro momento, e reorganizador, sob novas bases, das atividades diárias dos habitantes da cidade. Essa desordem provocada em uma primeira instância, com exceção do narrador de Ignácio de Loyola Brandão (inquieto do início ao fim da narrativa diante do desequilíbrio), cria uma nova ordem, uma nova rotina baseada em um novo modelo de vida. O fascínio provoca, de início, a curiosidade investigativa de alguns (em maior quantidade mas menor intensidade em J. J. Veiga); em outros, apenas um fascínio passivo, de contemplação e admiração estupefata. Na maioria das personagens, essa segunda opção se verifica em maior grau, com o fascínio encerrando-se em si mesmo, ou nela (na máquina) mesma. É apenas no narrador de “O Homem que Procurava a Máquina” que tal fascínio provém da curiosidade de descobrir, de desvendar (obstinadamente, do início ao fim, é importante que se repita) o que ela poderá vir a ser. É sabido que o novo pode assustar, e a imponente desse novo eleva a um alto grau de temor e fascínio o espírito de moradores habituados à ordem domesticada da vida em que parecem jazer. No entanto, para a maioria, a vida se reorganiza, mesmo que não se saiba em torno de quê, com exceção de personagens solitárias que, percebendo o absurdo da nova organização social, se desestabilizam e não conseguem encontrar outras ordens estabilizadoras.

Em ambas as narrativas, percebe-se nitidamente a preocupação frouxa acerca das origens do elemento responsável pela quebra da realidade reconhecível. É, de fato, possível reconhecer a preocupação de algumas personagens, mas a narração não desvenda, de “mão beijada”, nenhuma possibilidade interpretativa de ordem original, ou seja, de onde vem tal máquina, quem são seus donos, quem deu ordens para sua instalação, ou coisas desse tipo. Não importa. A preocupação maior está no outro lado da ponte, no efeito causado pela sua aceitação. Basta ver a indefinição tempo-espacial em que essas máquinas surgiram, que, não indicando nem quando, nem onde, nem por quê, acaba utilizando como cenário e época um lugar e tempo quaisquer. O fantástico surge como gerador de conflitos, não o contrário (talvez a exceção possa ser feita em “O bloqueio”). Em “A Máquina Extraviada”, há uma vaga menção a uma cidade do sertão, pacata, que vive sob a égide de um prefeito e de um vigário. E é tudo. Quanto ao tempo,

sabe-se apenas que a máquina chegou “uma tarde”. Os trabalhadores responsáveis pelo descarregamento “estavam mal-humorados e não quiseram dar explicações” (p. 90). Da mesma forma, no outro conto, a indefinição parece ser estratégica, já que a controvérsia sobre o surgimento da máquina dá o tom difuso à sua origem, pois “os fatos posteriores ficaram nebulosos, criaram-se lendas e hoje todos juram que os alicerces apareceram num dia, o edifício ficou pronto no outro e a grande máquina foi instalada no terceiro.” (p. 129) E o próprio narrador é enfático: “Na verdade, o início pouco interessa” (p. 129). Não parece difícil a conclusão a respeito da proposital indefinição. Afinal, criar personagens ignorantes acerca da origem do engenho reforça o clima de incerteza, de hesitação diante do elemento estranho. Talvez, mais do que reforçar, *gera* essa incerteza. Mesmo porque não haveria “sentido dar sentido” à origem da máquina, o que suprimiria o estranhamento e decretaria o fim desse clima crivado de imprecisão. A insegurança do leitor parece começar por aí. Ora, é importante insistir nessa indefinição generalizante, dando a idéia de que o fato estranho não é privilégio de uma determinada e específica cidade. Talvez a única definição seja a de que tudo se passa em cidades pacatas (em relação à grandiloquência com que as máquinas se impõem) que, maravilhadas diante do espetacular, diante da colossal presença do novo, criam uma tensão entre o pacato, simples e ordeiro, e o grandioso, complexo e, em um primeiro momento, desordenador, mas que em seguida será reordenado em novas bases tranquilas para a maioria, deixando apenas algumas personagens inadaptadas e, em consequência disso, ainda desordenadas, dominadas por um caos interior fruto dos acontecimentos exteriores. É curiosa a relação das personagens frente a um desconhecido que, além disso, é carregado com a aura do moderno. Exceção já feita às personagens solitárias, esse novo passa a inscrever-se no universo narrativo como uma unanimidade positivada justamente pelas roupas da tecnologia, que ambas máquinas vestem, e que remetem à idéia de massificação e do gosto construído por meio de um elemento estranho, mas com uma compleição de superioridade garantida pelo ar moderno que elas respiram e/ou fazem respirar, embora não se saiba, em nenhum momento, para que elas servem. A partir dessa ausência de verdade objetiva, já que a máquina em si não se desvenda, os moradores passam a construir hipóteses. Isso é mais evidente em J. J. Veiga, quando, na impossibilidade de descobrir uma verdade autorizada, os habitantes partem para a construção de verdades subjetivas, formulando sobre o objeto uma enxurrada de “palpites” que, se não se verificavam verdadeiros, não

se pode dizer que fossem falsos. “Cada palpite era tão bom quanto o outro” (p. 91), lembra o próprio narrador. Essa seria, inclusive, uma boa oportunidade para discutir as verdades criadas a partir do ignorado. Ignorado em sua essência, não em sua existência ou aparência, ou seja, a máquina existe e se mostra toda inteira em sua fisicalidade. Porém, é imóvel, não funciona, não produz, e, se produz, ninguém sabe o que seja. Estendendo a reflexão, nota-se que é justamente por meio da ignorância de sua função que se cria o mito. Não há uma verdade que advenha do objeto, há verdades subjetivas, embora hesitantes. O que haveria de estranho em uma máquina que funcionasse e produzisse algo? Absolutamente nada. A partir do momento em que essa máquina se mostra concretamente, mas não se deixa mostrar em sua essencialidade, o desconhecido misterioso gera a mistificação, que gera o sagrado, beirando o sobrenatural, embora passivo. Aliás, é justamente essa aparente passividade, esse silêncio prenhe de mistério o que confere a sua aura de sagrado. Se não há resposta racional, cria-se, e com prazer, o mito.

“Os mitos comportam a personificação de coisas ou acontecimentos. Pode-se acreditar de boa-fé, e até literalmente, no conteúdo de um mito, aceitá-lo como um relato alegórico, ou rechaçá-lo.”⁵⁹ De forma mais ou menos direta, pode-se perceber que as três posturas diante do mito estão presentes aqui. Se, de um lado, há por parte da grande massa de personagens uma aceitação completa da nova ordenação instituída, por outro, há a postura de recusa dessa ordenação por parte das personagens que podem ser chamadas de *solitárias*. E, em meio a essas duas posturas, o estudo pretendido aqui propõe que se perceba, entre outros elementos, o caráter de alegoria aberta depreendido das narrativas. O abissal desnível de forças entre a crença e a desconfiança – a primeira revestida de verdade, devido às convenções construídas pela maioria, a segunda revestida de loucura, posto que foge à padronização – é que permitirá que se discuta também o ponto de vista cêntrico e ordenado em contraposição ao excêntrico propositor de outras ordens, dentro de uma perspectiva barroca, tema que será mais fortemente discutido no último capítulo.

Embora as máquinas sejam diferenciadas em seu tamanho, em sua funcionalidade, a rigor, desempenham o mesmo papel que faz permanecer a situação de servilismo e idolatria diante do aparentemente conhecido, mas essencialmente ignorado.

⁵⁹ MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Há a presença de um simulacro como força motriz de sensações subjetivas, porém, ao mesmo tempo, coletivas. A criação da verdade acaba passando pelo construto do imaginário popular. Basta ver que, em Ignácio de Loyola Brandão, a máquina é responsável por criar novas diretrizes sociais, conferindo até um *status* superior a quem por ela pauta sua vida. A personagem central, narrador, fora do ritmo imposto pela tal máquina, é ridicularizado, marginalizado, desqualificado, sem posição perante uma sociedade de padrões comportamentais regulados por uma força maior, até mesmo desvinculados da vontade dessa própria sociedade. É instigante perceber que a personagem é forçada a reprimir seu livre arbítrio em prol de uma inclusão social. Como essa personagem narradora não reprime seu desejo incontido de desvelar os mistérios, ela passa a ser vista como o elemento estranho. Para os moradores, o elemento responsável pelo estranhamento não é a máquina, mas o próprio narrador, que está alheio ao mundo reorganizado pela presença incontestada daquele novo “ser”. Isso não deixa de ser curioso. Novamente, “o inferno são os outros”. A faculdade desse narrador de pensar livremente é tolhida por todos estes aparatos ideológicos, que castram o pensamento e possibilitam que a “boiada” vá para o abate sem revoltas. Isso tudo é notório nesse conto, mas não passa despercebido também no outro, bastando lembrar a cena em que um dos moradores perde a perna e o emprego ao, durante a noite, numa queda, acionar os mecanismos da máquina – “a máquina nada sofreu, felizmente” (p. 93) –, ou a própria condição do vigário da cidade, tachado de “azedo” ao se contrapor à hegemônica presença da engenhoca. A esse respeito, ainda, não deixa de ser curiosa a rivalidade estabelecida entre as duas autoridades máximas: a deusa máquina e o deus do vigário, em que, aos poucos, vai-se revelando a prevalência daquela em relação a este. Se ambos são misteriosos, ao menos a máquina se apresenta em sua forma visível. O que os olhos vêem, o coração sente mais!

Em última instância, erige-se nos contos uma nova autoridade, a que a maioria das personagens se sujeita. Essas personagens, julgadas sob a “moral da máquina”, são culpadas e punidas, submetendo-se a ela (como o homem que perde a perna e passa a cuidar de sua manutenção), ou excluídas do círculo social dos veneradores (como o narrador de Ignácio de Loyola Brandão). Há, enfim, uma imposição pela invasão, em que o pacato e tranqüilo cede ao “progresso” – na verdade confundido com a supremacia do *artificial* sobre o natural. Em “O Homem que Procurava a Máquina”,

por exemplo, “derrubaram trinta casas” (p. 131) para a instalação do portentoso engenho.

Alguns elementos são, no entanto, diversos nos dois contos, mas essas diferenças não comprometem a questão de fundo, que é a posição dos personagens diante do novo. Em “A Máquina Extraviada”, há personagens que agem de modo diferenciado em relação à máquina. Exemplo extremo é o comportamento das crianças e das velhinhas diante do misterioso surgimento. As crianças, com atitudes menos cristalizadas em relação à nova autoridade, estabelecem uma relação menos pudica com o engenho, e brincam nele e com ele ao longo do tempo, não importando os ralhos adultos. A máquina transforma-se em jogo, em brincadeira, em objeto de adoração lúdica. Por outro lado, ao se referir às velhinhas beatas que entram e saem das igrejas, o clima de reverência é levado ao outro extremo, ao extremo da seriedade frente ao sagrado, já que elas “só faltam se benzer”. Embora as atitudes sejam diferentes, há um elemento que as unifica, que é, em graus diversos, a adoração ao objeto cultuado. As velhinhas, por uma questão lógica de maior “experiência de vida”, habituadas ao ordeiro e disciplinado dia-a-dia, se relacionam de modo mais conservador, que é o modo com que se comportam respeitosamente diante do “sobrenatural”. As crianças sentem menos esse estranhamento, já que ainda não possuem um padrão cristalizado diante dos fatos da vida e ainda não “aprenderam” com os adultos todos os modelos de *normalidade*. Em síntese, a máquina se torna autoridade, árbitro do divino, do político, dos costumes. O discurso moral do vigário cai na mais absoluta vacuidade, e passa a ser concorrente do “novo mistério da fé”, ao mesmo tempo em que a máquina, que se torna uma herança e um patrimônio involuntário, é sustentada por um governo tão ignorante quanto o povo, e que passa a tirar visível vantagem política em torno do circo provocado pelo abrupto e imposto surgimento.

Outra diferença que revela semelhança é em relação às próprias máquinas nos dois contos. De fato, elas parecem ser muito diferentes, já que em “O Homem que procurava a Máquina”, ela é muito maior, dá empregos mais formais, parece produzir algo, funcionar, trazer progresso material à cidade, provocar uma maior aceitação (cega e alienada) de sua estranha existência. Tudo isso, para a totalidade das personagens – exceção já feita unicamente às personagens solitárias – não é passível de questionamento. Por outro lado, em “A Máquina Extraviada”, ela é, embora grande, bem menor em relação à outra, é depositada na frente da Prefeitura, não entra em

funcionamento – a não ser quando, acidentalmente, suas alavancas são acionadas e arrancam a perna da infeliz personagem, em atitude notavelmente ameaçadora –, não traz um progresso de qualquer ordem. Pode-se dizer que aparentam diferenças, mas a “essência da existência”, ignorada, desempenha a mesma função em ambos os casos. Em Ignácio de Loyola Brandão, como já se disse um pouco, há um funcionamento da máquina que é extremamente complexo. A complexidade é tanta que não há síntese final possível. É um emaranhado de funções “organicamente assistematizadas”, ela acaba sendo apenas uma devoradora de homens, que demanda auxílio de inúmeras outras fábricas, mas que tem, a grande máquina, como resultado final, o zero, o vácuo, o meramente autofágico, que se consome dentro de si mesma, que recebe mão de obra externa, peças de outros lugares, mas não produz, de fato, nada, a não ser o bem simbólico que ela mesma representa. Produz divisão social, produz novos padrões de comportamento, novos modos de enxergar a relação com o outro, com a alteridade; produz, enfim, um mundo não mais identificado e identificável com o mundo de uma produção vivenciada, em que o homem se reconhece naquilo que produz. Esse homem, ao não produzir, é apenas produzido. A grande máquina acaba sendo, por fim, uma máquina de fazer homens em série, homogeneizados. A esses “homens”, colam-se novas noções de cultura, visão de mundo, ideologia, vícios, virtudes, vindas exclusivamente de fora, sem uma correlação intersubjetiva. É interessante notar o quanto há uma formação sub-reptícia de um pensamento coletivo, ou seja, de um pensamento que tem seu curso exatamente de acordo com o fluxo da maré imposto pela máquina. Águas tranquilas, sem correnteza. Ordem e progresso. Aparentemente.

Ainda detendo-se em “O Homem que Procurava a Máquina”, pode-se chegar à conclusão de que a própria noção de felicidade está em jogo. Ou melhor, não propriamente de felicidade, mas sim de não infelicidade. Que idéia se faz, no conto, dessa (in)felicidade? É mais uma vez uma abstração não pensada, mas construída e dada como modelo externo à construção individual. Há uma sutil e brutal diferença entre a pergunta do pai do narrador, “acaso somos infelizes?” (p. 133), e uma outra hipotética, “acaso não somos felizes?”. Sutil na forma, brutal em seu sentido. Ora, a ausência da infelicidade, sugerida implicitamente na pergunta do pai, não implica automaticamente a presença da felicidade. É essa espécie de apatia, apenas *travestida* de euforia entusiasta, que parece sobrevoar e encarnar na personalidade das personagens. E, nesse emaranhado todo, é intrigante perceber o sentimento paradoxal do narrador, que sente

em seu interior a mistura indecifrável entre o fascínio e a repulsa, diferente dos espíritos não presos a esse conflito, pacificados e, portanto, *não infelizes*. A ausência desses conflitos – a máquina os “resolveu” todos – dá essa sensação de paz e tranquilidade, e, por consequência, a sensação de que tudo está indo muito bem. Na verdade, e para finalizar o raciocínio, há a aceitação de uma normalidade que se confunde com não infelicidade.

Na ânsia de encontrar respostas, mais dúvidas perturbavam o espírito desse narrador de “O Homem que Procurava a Máquina”. Era um solitário, uma voz dissonante, desafinada em meio ao grande coro ufanista que venerava essa deusa máquina. Em um primeiro estágio, o narrador apenas faz o preâmbulo apresentando o conflito. A partir daí, passa a vivenciá-lo, volta-se para seu interior e expõe confusamente seu desespero diante do fato. Havia uma força que o impedia de se afastar. Pensamentos aflitos, soluções hipotéticas mirabolantes, que se esvaíam antes de serem concluídas, argumentações, contra-argumentações, enfim, um atropelo de idéias que o conduzia a mais dúvidas, deixando-o cada vez mais distante de qualquer solução lógica. Todos são unânimes em favor da grande máquina e isso desencadeia um processo interno de uma reflexão não menos angustiante: o medo da loucura. Se for tomado por louco todo aquele que possui normas de comportamentos totalmente diferentes dentro dos padrões convencionados pela sociedade, então, de fato, ele estava louco. É interessante, sem dúvida, notar que, nesse momento, a narrativa se desdobra em dois planos dentro dessa relação paradoxal entre loucura/lucidez: no plano da narrativa, louca parece ser a personagem central, já que é a única a desafiar o atual estado de coisas. No plano da realidade, parece lógico ao leitor tomar partido favorável à personagem, fazer coro à sua curiosidade, o que, diga-se de passagem, é bastante comum nas narrativas em primeira pessoa. Mas, se se fica do lado da personagem, então o leitor também está louco? Esse é um ponto vital dentro do quadro que o conto pretende pintar. Parece óbvio a qualquer leitor que é ilógico trabalhar para uma máquina sobre a qual não se sabe nada a respeito, nem de onde veio, nem o que produz, nem quais são seus donos. E a própria população da cidade não conhece a máquina, mas a venera, porque crê que ela está acima de sua canhestra sabedoria. Do mesmo modo, isso ocorre em “A Máquina Extraviada”, de J. J. Veiga.

Esse último raciocínio, mais detido em “O Homem que Procurava a Máquina”, apenas teve como objetivo sugerir algumas possibilidades de leitura, mas também quis deixar claro, novamente, o quanto as diferenças pontuais entre os dois contos não interferem em suas semelhanças fundamentais, a saber: a veneração, a idolatria e o medo de que algum dia isso possa se acabar. O trabalho intenso, mais ao final da narrativa, no setor de Reparos, em Loyola Brandão, e o temor de que levem a máquina embora ou de que ela passe a funcionar, em J. J. Veiga, apenas confirmam a instalação de um porto seguro propiciado por essas máquinas que, se retiradas, farão toda uma estrutura pela qual os habitantes pautam suas vidas ruir, desmoronar, naufragar. O final de “A Máquina Extraviada” é bastante ilustrativo para a percepção do fenômeno cultural e cultural em torno da “imagem-máquina”. Ele confirma a reorganização social provocada pela sujeição maravilhada a essa imagem, uma imagem sacralizada pela sua imponente e autoridade passiva, que passa a ser ativa na medida em que são depositados sentidos nela. O terror mediante a possibilidade de que a máquina, em J. J. Veiga, possa vir a funcionar é cômico, e provém do temor gerado pela quebra do sagrado, do medo diante de um iminente esfacelamento do mistério que ela impõe, de maneira silenciosa.

Sobre a existência dessas máquinas, existe um pequeno poema de Arnaldo Antunes cujo fragmento pode servir de exemplo irônico ao que se quer dizer aqui: “as máquinas de fazer nada não estão quebradas”⁶⁰. Caberia, portanto, aproveitando o trecho do poema, perguntar em que sentido essas são máquinas de fazer nada, já que elas provocam inúmeras ações e reações.

É curioso notar que, não fazendo nada, elas estão funcionando a todo o vapor...

Da mesma forma, “O Ovo” e “O Bloqueio” colocam questões em que se podem destilar, por meio do diálogo, semelhanças e diferenças. Como já se disse aqui, mais de uma vez, interessa integrar esses dois contos dentro da mesma dinâmica dos analisados anteriormente. Novamente, personagens solitárias sucumbem a uma ordem convencionada por padrões sociais, e essa maioria construtora das normas tem força justamente no conjunto de sua totalidade, que não deixa de ser autoritária, já que implica uma construção mental generalizada que inibe quem tenta enxergar outras ordens possíveis. Também o protagonista de “O Ovo” é refém da ordem imposta com valor incontestável. Se tenta escapar a ela, se tenta escapar do abismo em que se vê

⁶⁰ ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

prestes a cair – o ovo para o qual procura soluções –, dominado pelo inconformismo, acaba caindo em outro abismo de angústias não compartilhadas. Se se cala diante do ovo que vê se aproximando da Terra e segue seu rumo rotineiro, não enfrentará as agruras da coerção social, mas permanecerá com seu aturdimento a lhe corroer; se, por outro lado, se manifesta e vai atrás de explicações, bate de frente com uma outra parede, igualmente intransponível, que é a parede social a lhe barrar e reprimir os anseios aflitos e sedentos de explicação. Com Gérion, em “O Bloqueio”, acontece o mesmo. A serra a cortar o edifício onde procurava se refugiar de uma vida massacrante e prestes a retalhar seu próprio corpo é uma imagem por demais evidente do atrito e, mais que atrito, da laceração de um indivíduo que perde sua face social para com a imagem de um outro com o qual não consegue ver laços de identificação. Ao olhar pela janela, vê imagens difusas, trementes. Como já dito, mas é oportuno resgatar, todos os objetos que lembram trânsito, comunicação, deslocamento em direção a algo são arruinados, como o elevador que despenca, o fio do telefone que se desintegra por causa de um raio luminoso, as escadas e andares do prédio que são cortados e o deixam em suspensão. A própria idéia de suspensão revela o estado de Gérion: um solitário que desdenha o convívio social (evidentemente expresso na relação desgastada com a mulher). O fantástico ocorre apenas para os padrões de percepção dele, que são totalmente díspares em relação ao comportamento das demais personagens, nada preocupadas, desatentas ao estado de coisas por que passa o protagonista. Em “O Ovo”, o fato fantástico é mascarado pela população, que prefere viver sob a égide de uma ordem já dominada, já costumeira e sob controle, preferindo não pensar na ruína iminente. Também, portanto, o protagonista agoniza solitário. Em “O homem que Procurava a Máquina”, tudo, para a população, está sob controle, todos são “não infelizes”, e o narrador, novamente solitário, não se reconhece na sociedade em que vive, marcada pelo desatino que todos acham lúcido. Novamente, portanto, solidão. Em “A Máquina Extraviada”, o narrador faz parte daquela sociedade veneradora da máquina, mas nem por isso o conto deixa de revelar o caráter coercitivo daquela sociedade que ameaça quem tente procurar explicações, fazendo a máquina (Deus os livre!) funcionar. Também reprime quem não vê nela o símbolo do sagrado (como ocorre com o vigário) e da alucinação coletiva. Também repele ameaças que possam causar dano à máquina, como o caso da personagem embriagada que, ao cair nas engrenagens da máquina, “felizmente”, não

causou problemas a ela, embora a personagem tenha perdido a perna, mas “isso por culpa dele mesmo” (p. 93), do “imprudente rapaz” (p. 94).

Para finalizar esse primeiro diálogo entre os contos, podem-se abstrair, portanto, fundos comuns às quatro narrativas: a forte presença da antítese entre, de um lado, uma sociedade ordenada segundo padrões construídos rigidamente e que são peremptórios e, de outro lado, indivíduos solitários que não entendem e/ou não aceitam tal ordem, mas são reprimidos na tentativa de buscar outras possíveis.

A leitura dos contos, à medida que vai se aprofundando, vai também permitindo que se entrevejam outras características que os assemelham e que, dentro da proposta desse trabalho, vão se identificando com as teorias da literatura fantástica, bem como com a visão de mundo e a obra de arte barroca. E palavras-chaves, comuns tanto aos contos como ao fantástico e ao barroco, começam a despontar. O diálogo entre paradoxos, presente na antítese já levantada, mas também presente nos diversos jogos que se estabelecem, por exemplo, entre loucura e lucidez, entre o realismo e a irrupção do fantástico, entre o real e o imaginário, entre a ordem e a desordem poderá, mais para frente, aprofundar a leitura dos contos em virtude das teorias que incorporarão o trabalho e que alimentarão um estudo mais detalhado do que se quer mostrar. O fantástico, por si só, já carrega consigo uma carga acentuada de diálogos antitéticos. Outra palavra-chave que será mais desenvolvida e que une as três instâncias é a instabilidade, o jogo com um mundo em que a ordem se rompe e onde é preciso construir um novo chão para que se possa pisar firme. Para a sociedade descrita nos contos, o chão já é firme, ou se quer acreditar que seja. Mas, e para quem percebe o terreno movediço, instável, como fazer para reconstruir caminhos? Como fazer para reconstruir outras ordens possíveis, que não aquela que a sociedade já elegeu? Como fazer isso solitariamente, ou seja, erigir verdades diferentes se quem pensa diferente é excluído do círculo dos normais? Desse modo, a dialética entre ordem e desordem também poderá ser mais bem desenvolvida sob a luz das teorias do fantástico e do barroco.

Como já se disse na Introdução a esse trabalho, os contos narram histórias que não se revelam por si sós, na leitura literal de sua textualidade. Revelam algumas coisas, mas escondem outras muitas. Jogam na luz uma realidade literária, fictícia e absurda, mas deixam à sombra, obscuros, sentidos que pedem para ser desvelados. A presença da alegoria também demanda discussões a fim de verificar essa relação dialógica profunda

que parece emergir do jogo entre o claro e o escuro, ou entre o *chiaroscuro* barroco. Nessa discussão, além do *chiaroscuro*, além das possibilidades alegóricas, há toda uma série de mascaramentos relacionados à arte barroca, que é afim aos contos estudados aqui.

Outras “palavras-chaves” se relacionam intimamente com as anteriores e contribuem para que se possam unir os contos e elucidá-los – ao menos em parte – a partir da visão que será trazida pelas contribuições teóricas que se seguirão a esse capítulo: palavras como elipse, caos, descentramento, anamorfose, vacilação, dissimulação, ilusão, jogo, ludismo, técnica do inacabado, deciframento, enigma vêm à baila para costurar os três momentos desse trabalho: o primeiro, mais simples, de analisar os contos sem apoio teórico, apenas apresentando-os e procurando semelhanças; o segundo, mais aprofundado, que propõe discutir o fantástico e mergulhar os contos nessa discussão; e o terceiro, em que o “espírito barroco” se incorpora e engrossa o tema, propondo uma leitura mais complexa.

3. O REAL E SEUS ESPELHOS DISTORCIDOS

“O fantástico baseia-se essencialmente numa hesitação do leitor (...) quanto à natureza dum acontecimento estranho.”⁶¹ Tal afirmação, feita por Todorov ao final de sua obra, em consonância com a definição já citada no início desse trabalho, mostra a sua insistência na questão da “hesitação”. Embora sua teorização esteja toda mergulhada em uma análise de obras geralmente dominadas pela chamada literatura de terror, de fantasmas e demônios, ela pode, ao que parece, ser aplicada também aos contos escolhidos aqui e sofrer uma atualização sem a perda de seu referente conceitual, que é o fantástico. O que se procurará fazer, agora, é mostrar que os contos analisados, embora não tendo uma relação direta com a fórmula dos contos que serviram para objeto de estudo de Todorov, também podem ser lidos por esse viés da literatura fantástica, muito mais do que pelo viés do realismo. Essa reflexão se impõe aqui porque, nos contos analisados, poderia caber um questionamento a respeito desse fantástico, se cotejados com o estudo base do autor de *Introdução à Literatura Fantástica*, para quem o fantástico estaria mais preso a um cenário pertencente ao século XIX. Em Todorov, nota-se que o estudo acerca do tema gira principalmente em torno da preocupação com criaturas fantasmagóricas, com espíritos do “além-mundo”. Certamente, não ocorre isso aqui. Cabe, agora, recuperar as palavras consideradas “chave” do conceito de Todorov, apontadas no início: “incerteza”, “hesitação”, “leis naturais/sobrenaturais”. Instalar uma grande máquina ou simplesmente depositá-la em frente à Prefeitura de uma cidade não tem absolutamente nada que possa inevitavelmente ser creditado às forças mediadoras entre o “natural” e o “sobrenatural” de um “além-mundo”. Tudo está completamente dentro das leis naturais. Não há, enfim, impossibilidades físicas e concretas que demandem a obrigatoriedade de alguma ação divina ou diabólica em seu sentido estrito. A própria idéia de “hesitação” utilizada por Todorov não se aplicaria “como uma luva” à grande maioria das personagens dos quatro contos. Não se pode esquecer, é claro, que a hesitação também se refere ao comportamento do leitor, tema que será recuperado mais tarde. Há, nelas – nas personagens que fazem parte do pacto passivo em torno das máquinas – uma aceitação sobre a qual já se falou, talvez uma hesitação inicial, mas que se resolve pela mistificação, em J. J. Veiga, ou pela passividade bovina, em Ignácio de Loyola

⁶¹ TODOROV, Tzvetan. *op. cit.* p. 141

Brandão. Contudo, será que se poderia, por conta disso, descartar o elemento fantástico e cair no terreno de uma literatura puramente realista? Não. Não parece uma atitude sóbria esconder o insólito que brota de uma realidade convencional, provocando uma espécie de fratura na ordem estabelecida e reconhecida sem sustos no cotidiano. Parece bastante claro que há essa ruptura, que há uma espécie de terceira realidade, que não é somente realista, nem tampouco exclusivamente fantasiosa, mas que nasce justamente da hibridização dessas realidades. Nesse sentido, Roger Caillois parece colocar-se com bastante clareza e ênfase: “o fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso”⁶². Tal conceito é particularmente importante para que se possa discutir o fantástico dentro dos contos de J. J Veiga e Loyola Brandão. Quanto aos contos de Caio Fernando Abreu e Murilo Rubião, há sim a impossibilidade física, natural, de os eventos (ovo e serra) acontecerem dentro de uma realidade verossímil externamente ao texto literário. A questão do fantástico parece estar mais bem evidenciada nesses dois últimos contos. Antes de partir para eles, é preciso ainda aparar algumas possíveis arestas conceituais que se depreendem de “A Máquina Extraviada” e “O Homem que Procurava a Máquina”. Para Roger Caillois, portanto, deve haver uma “inalterável legalidade cotidiana” para que o fantástico, por contraste, possa existir e, desse modo, construir ainda uma espécie de terceira realidade, baseada na mútua alimentação entre uma realidade verossímil externamente (de acordo com a realidade automatizada e prevista pelo leitor) e uma realidade que destoa, que irrompe e rompe com essa realidade “realista” da ficção. É extremamente importante destacar essa terceira realidade, para que se evite pensar que o fantástico seria apenas a invenção de um mundo onírico, sem contato com o que se crê real e, portanto, apenas absurdo, divertido e uma espécie de entretenimento que propiciasse a fuga da realidade de modo alienador. Segundo os diversos teóricos que se preocuparam em discutir o fantástico, dos mais antigos aos mais contemporâneos, vários dos aqui estudados são unânimes em colocar a literatura exclusivamente fantasiosa dentro da classificação de “maravilhoso”.

A fantasia pela fantasia, o absurdo pelo absurdo, sem o contraste com o mundo real concreto, pode ser, portanto, apenas uma história para aliviar o leitor do peso da realidade, pode ter apenas uma função catártica, alienante, como nos contos de fadas

⁶² CAILLOIS, Roger. *Op. cit.* Apud. FURTADO, Filipe. *Op. cit.* p. 19.

pasteurizados pela indústria cultural. Gabriel García Márquez, que faz do insólito um material poderoso de sua obra, reforça a idéia: “Porque acho que a imaginação é apenas um instrumento de elaboração da realidade. Mas a fonte de criação, afinal de contas, é sempre a realidade. E a fantasia, ou seja, a invenção pura e simples, à Walt Disney, sem nenhum pé na realidade, é a coisa mais detestável que pode haver.”⁶³

Ou seja: o fantástico só se afirma quando se sobressai diante do não-fantástico – e essa afirmação é válida para todos os contos aqui analisados – o que dá o caráter contrastante dessas duas formas de realidade. Por isso tudo, é importante insistir que, embora não “adequados” perfeitamente às “lições” de Todorov, os contos aqui discutidos não teriam muito sentido se estudados sob o ponto de vista apenas do realismo convencional, o que poderia decretar a cegueira da leitura. As máquinas, afinal, são ou não são uma presença estranha? Rompem ou não rompem com uma rotina padronizada? Subvertem ou não a noção que se tem da *normalidade*? Para o raciocínio que se está propondo aqui, sim. Para Todorov, o fantástico ocupa o espaço da incerteza, da hesitação. Aceito como real o universo absurdo que se apresenta, está-se diante do estranho ou do maravilhoso? Eis outro problema que Todorov propõe. Segundo ele, o fantástico só existe na hesitação entre o sobrenatural e o natural. Ou seja, os fatos insólitos, enquanto deixam em dúvida o leitor, estão dentro da perspectiva fantástica, mas, se o insólito é “solucionado”, isto é, o leitor passa a ter certeza de que o fato é sobrenatural ou, pelo contrário, descobre que tudo não passou de uma ilusão que pôde ser explicada pela razão, então o fantástico deixa de existir. Para ele, portanto, podem existir contos que se iniciam fantásticos, mas, no decorrer da efabulação, se transformam ou em maravilhosos (caso o sobrenatural se confirme), ou em estranhos (caso o insólito tenha finalmente uma explicação racional). Essa visão, sem dúvida, é por demais limitada e pode colocar em xeque os contos aqui estudados, bem como uma série de outras obras. Para ele, “enquanto o sobrenatural e o gênero que o toma ao pé da letra, o maravilhoso, existem desde sempre em literatura e continuam a ser praticados hoje, o fantástico teve uma vida relativamente breve.”⁶⁴ E, pouco mais adiante, é enfático na pergunta: “por que a literatura fantástica não existe mais?”⁶⁵ Obviamente, após ter restringido o fantástico dentro de um claustro tão abafado pelo maravilhoso e

⁶³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O cheiro de goiaba*. Tradução de Eliane Zagury. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

⁶⁴ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 174.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 175.

pelo estranho, ou, para usar outra imagem, após ter colocado o fantástico para transitar por uma corda bamba em cujos lados estavam o maravilhoso e o estranho, Todorov diminui muito o campo de narrativas mais modernas que ainda mantêm características que se podem denominar fantásticas. Esse conceito, imperativo, prescreve uma norma que pôde servir a um sem fim de narrativas, mas também deixa de fora um mesmo sem fim delas. Todorov até chega a mencionar um fantástico moderno, mostrando alguns caminhos interessantes ao se referir a *A metamorfose*, de Kafka. Mas tais menções aparecem na conclusão de sua obra e não chegam a aprofundar o tema.

Felizmente, há outros teóricos, tanto anteriores quanto posteriores a Todorov, que, mais adiante, se manifestarão e ajudarão a sustentar a idéia que se quer defender aqui, alargando as possibilidades interpretativas dessa hesitação. Uma idéia, no entanto, que aparece em diversos teóricos e que deve entrar em discussão, refere-se, como já apontado brevemente, ao sobrenatural. É importante que se procure esclarecer o quanto os contos, sobretudo de J. J. Veiga e Ignácio de Loyola Brandão, comungam dessa idéia.

Não há, como já dito, nos dois contos em questão, nenhuma ligação visível com forças estranhas vindas do além-mundo, mas nem por isso a presença da “hesitação” e do “sobrenatural” é enfraquecida. Em nenhum momento essa “hesitação” parece ser resolvida, já que, do início difuso ao final nada esclarecedor, os contos nunca abrem portas por onde empurram o leitor para um desfecho tranqüilo. Não há o clichê de que “tudo não passava de um sonho”, ou de que o narrador estava dominado por uma esquizofrenia que desligasse a realidade narrada de uma possível realidade factual, ou “como ela de fato aconteceu”. O leitor é, de certa forma, refém do narrador, mas uma desconfiança em relação ao que é narrado até poderia supor uma outra leitura, de que o narrador é um visionário, um esquizofrênico que não conta ao leitor o que de fato acontece, mas o que a sua mente transtornada é capaz de criar. É, sem dúvida, uma outra leitura possível, que um bom “pescador” – usando a expressão anteriormente citada de Bosi – poderia fisgar. Porém, aqui, nesse trabalho, opta-se por tomar outro rumo, crente na realidade pintada pelo narrador, que permite contrapor de uma forma mais intensa a correlação de forças entre a individualidade conturbada de personagens solitárias e a massificação construtora de verdades. E essa crença faz com que se leia comungando com a estranheza desses narradores (e a exceção aqui talvez seja o narrador de “A máquina extraviada”), que são os que sentem e sofrem a presença do insólito

irrompendo da realidade convencional, brotando da normalidade pela qual a vida deles se conduzia. Tirando esses narradores, o leitor seria um naufrago solitário, mais próximo de um leitor de “A Máquina Extraviada”, já que o próprio narrador também faz parte do coro venerador do enigmático engenho. Relembrando a afirmação feita por Todorov, quem é essa criatura que conhece apenas as leis naturais, senão o próprio leitor? A esmagadora maioria das personagens de “O Homem que Procurava a Máquina” não estranhava mais aquilo. Para eles, a imposição era “natural”, mas apenas porque desaprenderam a fazer perguntas, porque aprenderam a respeitar convenções – logicamente, “artificiais” – segundo as quais o moderno e o tecnológico são necessariamente superiores ao simples e pacato, por exemplo. Essa passividade e aceitação é que leva o narrador e, junto com ele, o leitor a uma irritação que desestabiliza o lugar comum das representações cotidianas. Em J. J. Veiga, é a própria hesitação quem gera o mito. Se o objeto dessa mitificação, a máquina, um dia for levado embora ou começar a funcionar, perderá sua aura, perderá seu fascínio, justamente porque a hesitação provocada pelo desconhecimento será resolvida. Como em Todorov, essa hesitação também é chave para a manutenção de uma atmosfera plena de incertezas, inclusive para o leitor. Em Loyola Brandão, a hesitação não se dá entre todos os personagens, como já visto, mas se dá de forma extremamente intensa no narrador, única voz, dentro da narrativa, a reconhecer o insólito. O outro olhar hesitante, mais uma vez, também é o do leitor. O próprio Todorov é quem alerta para o fato de, em diversos estudos, ora se falar da hesitação do protagonista, ora do leitor.

Voltando ao tema do “sobrenatural”, há que se reconhecer e lembrar, no entanto, que uma máquina instalada em uma cidade não contraria as leis naturais, o que poderia pôr em dúvida, mais uma vez, a validade das narrativas enquanto estruturas que trabalham com a idéia de fantástico. Todavia, contraria “leis sociais” acordadas entre os elementos do jogo dos costumes, da cultura construída. Filipe Furtado, em seu estudo sobre a narrativa fantástica, parece ajudar bastante na justificativa da abordagem aqui proposta, abrindo as possibilidades de compreensão do sobrenatural, quando diz estar o fantástico envolvido por uma *fenomenologia meta-empírica*, em contraste com uma *fenomenologia empírica*, isto é, o mundo da realidade conhecida:

Com ele [o qualificativo meta-empírico] se pretende significar que a fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência (...). Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer

tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente do termo (aqueles que, a terem existência objetiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou *desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe* [sem grifo do autor].”⁶⁶

A inserção das máquinas, da maneira como foram impostas, foge de uma realidade experimentada pelo homem. Do mesmo modo, o fantástico pode se instalar a partir de “erros de percepção” (o que até justificaria uma leitura baseada na esquizofrenia do narrador), ou simplesmente de fatores desconhecidos para quem testemunha o insólito. Em uma sociedade que desaprendeu a questionar (“O Homem que Procurava a Máquina”) ou se cansou de questionar e se bastou com o mistério (“A Máquina Extraviada”), o “desconhecimento dos princípios” insólitos testemunhados não foi capaz de gerar ou manter as incertezas e angústias, pois se resolveu, mais uma vez, pela mistificação. Eis o problema que se coloca para personagens, pouquíssimas, que desconhecem os princípios do que julgam insólito, que se questionam e que se angustiam com a falta de uma ordem que estabilize suas consciências. Em “O Ovo”, isso é por demais evidente, bem como, em um certo sentido, em “O Bloqueio”.

Para reforçar a idéia de que o fantástico não perde sua validade nesses casos, basta lembrar que o termo “sobrenatural”, que finaliza o conceito de Todorov, não significa necessariamente a presença de espíritos, deuses, diabos e fantasmas. Talvez por esse ter sido o recorte a que Todorov tenha dado mais ênfase, pôde-se criar a sensação de que sobrenatural se relacionasse apenas a monstros, demônios, vampiros e almas de outro mundo. As definições dos dicionários, antes de se trabalhar com outros teóricos que aprofundam essa questão, são claras. Nesse ponto, o conceito lingüístico de “sobrenatural” poderá ajudar e começar a compor o conceito literário.

Que excede as forças da natureza; fora do natural ou do comum; fora das leis naturais. 2. Excessivo, extraordinário, muito grande. 3. Que não é conhecido senão pela fé. S. m. 1. Aquilo que é superior às forças da natureza. 2. Aquilo que é muito extraordinário ou maravilhoso. 3. Aquilo que é sobrenatural.⁶⁷

Outras acepções lingüísticas do termo podem ainda ser também bastante esclarecedoras.

⁶⁶ FURTADO, Filipe. *Op. cit.* p. 20.

⁶⁷ SOBRENATURAL. In: MICHAELIS, Dicionário virtual. Cd-rom. Coleção Revista *Cult*, 2002.

Que ultrapassa o natural; que não é atribuído à natureza (...) Fantástico, extraordinário; excessivo. *Rel.* Diz-se de tudo que é ligado à ação da graça divina, por estar acima da essência e do agir da criatura (...) Aquilo que é superior à natureza. O que é sobrenatural. Aquilo que é extraordinário ou maravilhoso.⁶⁸

Como se percebe, apenas algumas acepções do termo fantástico remetem ao divino, à fé em algo que pode não existir. Independente disso, há uma série de significações que permitem inferências acerca da relação entre os contos em questão e o sobrenatural. O Dicionário Michaelis é claro em sua alternativa: “fora do natural ou do comum”. Esse “fora do comum” é perfeitamente cabível aos contos de J. J. Veiga e de Loyola Brandão, que são os que mais poderiam suscitar dúvida em relação ao sobrenatural. Do mesmo modo, a acepção “extraordinário”, ou seja, a “extra-ordem”, aquilo que está fora, que não faz parte da ordem comum dos acontecimentos, também pode ser aplicada aqui sem qualquer risco ou medo de incoerência. A idéia de “extraordinário”, aliás, poderá ser bastante explorada quando se falar do barroco. A própria definição sob o viés mais religioso, que diz estar o sobrenatural “acima da essência e do agir da criatura”, é aplicável à proposta aqui sugerida. O misterioso surgimento dessas máquinas, ignoradas em sua origem, ignoradas em sua função, que despertam todo o temor e fascínio já comentados, é um fato comum? Não. Ordinário? Não. Qual a ação humana é responsável pela irrupção monstruosa desses colossos? Nenhuma. Pelo menos, nenhuma conhecida. A máquina seria o bezerro de ouro que, no Antigo Testamento, os homens criaram para adorar? Também não. Lá, a vontade humana construiu seu novo ídolo. Aqui, uma vontade desconhecida, misteriosa e estranha impõe uma máquina, da mesma forma, desconhecida, misteriosa, estranha. E a postura do leitor não é diferente da leitura que as próprias personagens fazem desse extraordinário: ou de aceitação ou de questionamento.

Há, ainda, mais um obstáculo interposto por Todorov entre sua teoria e os contos aqui discutidos: é o problema da alegoria. Para ele, fantástico e alegórico são termos inconciliáveis. A concordar com essa posição, seria impossível ver, por exemplo, “O Homem que Procurava a Máquina” como um conto fantástico que faz uma *alegoria* ao regime militar. Automaticamente, um excluiria o outro. Se é fantástico, não é alegórico. Se é alegórico, não é fantástico. São termos, para Todorov, mutuamente excludentes, já

⁶⁸ SOBRENATURAL. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

que a leitura do fantástico “não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’”⁶⁹. Porém, para dar maior autoridade à sua afirmação, cita Caillois, que, no entanto, pode, ao contrário do que pretende Todorov, dar brechas para que se possa sim falar de alegoria no conto fantástico: “esta espécie de imagens se situa no próprio cerne do fantástico, a meio caminho entre aquilo que me ocorreu chamar imagens infinitas e imagens limitadas.”⁷⁰ Ora, se na Introdução a este trabalho falou-se que os contos analisados poderiam receber leituras que fugissem a uma alegoria unívoca (e o exemplo que se deu foi o do regime militar), e que as leituras poderiam ser multiplicadas, então Caillois parece concordar com a tese. Nos contos em questão, é um tanto difícil não pensar nos sentidos alegóricos a que eles aludem de forma indireta... Se, para Todorov, essa mistura é impossível, como resolver o problema? O próprio texto de Todorov parece trazer o antídoto necessário para refutar sua própria idéia. O que se faz necessário é deslocar um pouco o eixo todoroviano daquilo que se entende por alegoria. Mesmo os exemplos dados pelo autor são retirados das fábulas, e até de provérbios, simplificando em demasia o sentido do alegórico. Ao invés de entender o termo como uma estratégia de dizer uma coisa para significar *outra diferente*, que é o raciocínio que permeia a visão de Todorov, pode-se também pluralizar essa “outra diferente”. Ao se pensar alegoria como uma estratégia de dizer uma coisa para significar *outras diferentes*, está-se dentro da idéia das “imagens infinitas” a que se referia Caillois. Essa pluralização do significado construído pela alegoria não é, como pode parecer, um “truque” teórico que espera passar despercebido. A possibilidade de ressignificação das leituras alegóricas, e, por consequência, a formação de “imagens infinitas” é avalizada por um estudo bastante interessante e profundo sobre o tema:

Uma obra, resultado concreto e particular, com a anulação dos limites entre os princípios e ideais abstratos que motivam o artista, através de reatualização dos intérpretes, torna-se imagem artística autônoma (...) Entretanto, autonomia não significa esgotamento de sentido. Uma obra artística reserva potencial de significação, pela propriedade de contínua reatualização dos signos e pelo mundo conceptual e simbólico de cada intérprete (...) e os mesmos elementos formais que revelam alguns significados mascaram ou ocultam outros tantos, possíveis, latentes, superpostos, reais ou imaginários.⁷¹

⁶⁹ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ CAILLOIS, Roger. *Op. cit.* Apud. FURTADO, Filipe. *Op. cit.*, p. 38.

⁷¹ GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

Portanto, não se trata da alegoria fechada das fábulas e dos provérbios, com suas lições de moral unívocas... mas pode-se, aqui, falar de uma espécie de alegoria aberta. E aberta tanto pelo potencial de sentidos latentes na construção do texto, como pela própria mundividência do leitor, que varia conforme, entre outros fatores, sua posição espaço-temporal. Evidentemente, não se quer defender aqui a primazia do fantástico, como se ele, exclusivamente, detivesse os direitos em relação ao alegórico, como se somente a obra fantástica fosse aberta às múltiplas atualizações. O que se quer defender é que a obra fantástica pode, sim, conter, por meio das já referidas “imagens infinitas” de Caillois, imagens alegóricas. Podem dizer uma coisa – o texto escrito dado à leitura de um leitor – mas fazer pensar em outras identificações, sejam elas quais forem, desde que avalizadas pelo texto, com outros sentidos latentes, obscuros, não revelados claramente pelo texto em si. Mesmo que Todorov insista na citação de Caillois a respeito da impossibilidade de se conjugar o fantástico e o alegórico, ainda assim sua explicação parece frágil, porque limitada a uma visão de alegoria que é muito estreita. Caillois segue sendo apoio de Todorov, dizendo que as imagens infinitas “procuram por princípio a incoerência e recusam intencionalmente qualquer significação.”⁷² Contudo, que poder tão grande é esse conferido ao autor? Até que ponto ele tem domínio completo sobre o leitor de seu tempo e sobre o leitor das gerações futuras? A isso, Grawunder esclarece também, falando do poder de reatualização de uma obra a partir de uma cosmovisão em constante processo de renovação por parte do leitor. Um leitor, como sujeito histórico que é, não restará para sempre paralisado em seus modos de percepção da realidade, seja ela uma realidade concreta ou uma realidade simbólica. Para se pensar com base em um exemplo universal, que controle Rabelais exerce sobre o leitor contemporâneo? Seu texto é, ainda, sua âncora, mas uma âncora que permite navegações em um raio de tamanho e traçado diversos do que possuía um leitor contemporâneo a ele, por exemplo. Até que ponto se pode dizer que *A Metamorfose*, trabalhada ainda que superficialmente por Todorov, nada tem de alegórico? Tem-se consciência também de que *interpretação* não é sinônimo de *alegoria*, o que evita confusões que poderiam fazer, de forma simplista, convergir os dois termos. Interpretação e reflexões extra-textuais estão latentes no texto literário, mas na alegoria, a lacuna deixada entre o que o texto diz (e ao mesmo tempo esconde) e o potencial de significação deixado ao leitor parece ter um espaço diferenciado e incisivamente

⁷² CAILLOIS, Roger. *Op. cit.* Apud. FURTADO, Filipe. *Op. cit.*, id.

ênfâtizado. “A conjunção dos fatores na obra representa, assim, um potencial *de e para outro dizer* [sem grifo da autora], característica mais acentuada na obra alegórica.”⁷³ Se *alegoria* significa literalmente *dizer de outro modo*, não parece disparatado associar à literatura fantástica aqui em questão tal atributo, pois “como conceito, alegoria pressupõe sentido hermenêutico no seu momento de criação e no momento de reinterpretação do discurso, que pode conter ou revelar um universo contextual outro que não o formalmente manifesto.”⁷⁴

Assim, colocados os quatro contos dentro de um quadro que trabalha sim com a hesitação (ainda a ser mais bem explorada), com o sobrenatural e com as possibilidades alegóricas de leitura, pode-se, agora, aprofundar essas e propor outras questões a respeito desse tipo específico de literatura.

Todorov, em que pese sua definição, como já dito, extremamente limitadora acerca da literatura fantástica, constrói um raciocínio que, muitas vezes, ajuda a pensar nos contos estudados aqui, mesmo que fujam a uma época estudada mais detidamente por ele. Para isso, é ajudado pelo pensamento anterior ao seu – o que é evidente! – que também contribui muito para a reflexão. Dentre as inúmeras elucubrações, algumas parecem mais particularmente pertinentes, já que, em consonância com os quatro contos, mostram que, em diversas narrativas fantásticas, “o herói sente contínua e distintamente a contradição entre os dois mundos, o do real e do fantástico, e ele próprio fica espantado diante das coisas extraordinárias que o cercam.”⁷⁵ Gêrion, de “O Bloqueio”, assim como os narradores de “O Ovo” e de “O Homem que Procurava a Máquina”, são personagens montadas, de modo consciente ou não, exatamente dentro desse raciocínio. Mesmo diante do fato de que “A Máquina Extraviada” não faz parte dessa conformação, não parece haver aí problemas, pois o próprio Todorov, nas três condições que estabelece para se “descobrir” uma narrativa fantástica, diz que “esta hesitação *pode* [sem grifo do autor] ser igualmente experimentada por uma personagem” ênfâtizando, em seguida, que essa exigência “pode ou não ser satisfeita.”⁷⁶ Embora não seja o caso, não há como não perceber uma certa contradição no raciocínio, já que estabelece exigências para o reconhecimento do fantástico e, depois, diz que há

⁷³ GRAWUNDER, M. Z. *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁵ REIMAN, Olga. *Das maerchen bei E. T. A. Hoffmann*. Apud. TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁶ TODOROV, Tzvetan. *Op. Cit.*, p. 39.

exigências que não precisam ser seguidas! Mas, continuando a percorrer o caminho proposto por Olga Reiman, se se quer, aqui, dar uma importância destacada para a solidão angustiada das personagens dos contos, que contrastam com a assepsia coletiva, o raciocínio da autora joga claramente com isso. Os “heróis” – heróis, na verdade, psicologicamente depauperados – são solitários por sentirem “distintamente a contradição entre os dois mundos”. Ou falam e reclamam explicações para o vazio, ou sentem na própria pele a inconveniência de questionarem sobre o que, para eles – e só para eles –, é insólito. Esse insólito só é percebido e vivido por Gérion, em “O Bloqueio”. Ele só é percebido pelo narrador de “O homem que Procurava a Máquina”, embora, em seu transtorno psíquico, chegue a aventar a hipótese de que todos estejam fingindo. Esse insólito também só é questionado pelo narrador, em “O Ovo” e, embora seja percebido por todos, todos temem conversar a respeito, preferindo ignorar o fato de uma parede branca, que depois se percebe ser um ovo, se aproximar da Terra, prestes a esmagá-los. Reiman, ao dizer, porém, que “ele próprio fica espantado” diante do absurdo que a irrupção do fato fantástico representa, dá a impressão de que o espanto é algo compartilhado. No caso dos contos, esse espanto não é compartilhado, ao menos dentro do plano da ficção, sendo um motor ainda mais potente de geração de conflitos e da perda de um referencial identitário, já que os protagonistas não conseguem reconhecer na figura do outro o mesmo espanto de que se tornam vítimas. O extraordinário já é, em si, gerador de conflitos. A solidão do questionamento, em um passo adiante, os acentua.

Pensando agora em um outro elemento do sistema literário, cabe discutir também o leitor dentro desse emaranhado de palavras como hesitação, incerteza, dúvida. Todorov cita Lovecraft, que diz que “um conto fantástico é muito simplesmente se o leitor experimenta muito profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos”⁷⁷ e depois o autor russo retoma a palavra para falar em “sentimento de medo ou de perplexidade”⁷⁸ por parte do leitor. Antes de discutir tais afirmações, há que se levar em conta a visão de Peter Penzoldt que, embora esteja se referindo aos contos de terror, pode ser atualizada e usada para as intenções alegóricas difusas com as quais os contos trabalham: “Com exceção dos contos de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de medo, que nos obrigam a

⁷⁷ LOVECRAFT, H. P. *Supernatural horror in literature*. Apud. Ibid. *Op. cit.*, p. 40.

⁷⁸ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 40.

perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade.”⁷⁹ Eis aí o poder de despertar no leitor a capacidade de repensar a sua própria realidade por meio do absurdo. Não se quer falar aqui, como possivelmente presumia Penzoldt, que o leitor seja ingênuo a ponto de acreditar no ovo, nas serras e máquinas, mas esses elementos responsáveis pela estranheza é que quebrarão a visão engessada pelos padrões sociais e poderão acender no leitor e fazer ascender o leitor a uma luz diferente de compreensão, pois, segundo Caillois, há, no fantástico, “a irredutível impressão de estranheza.”⁸⁰

É claro que a idéia de medo é uma idéia muito subjetiva e, como lembra Todorov, é frágil para a definição de um gênero, porém não precisa ser simplesmente descartada como falsa, mas pode ser um dos fatores que devem contribuir como constituinte secundário de um *corpus* fantástico. Ou, quem sabe, o medo seja mais uma das *exigências* que não precisam ser seguidas a que se referia Todorov...

Embora, para Todorov, o fantástico resida apenas na hesitação, ele diz que essa hesitação é comum, ou identificada, tanto na personagem como no leitor. Todorov diz que, ao final de um conto fantástico, o leitor deve se decidir se aquilo que houve na narrativa ocorreu realmente ou tudo não passou de ilusão das personagens. Recuperando uma idéia a que já se fez referência, se o leitor concluir e se decidir pela crença na situação, ou seja, admitir que os fatos insólitos realmente aconteceram, esse leitor entrará no mundo do gênero maravilhoso; se, por outro lado, perceber que tudo não passou de uma grande ilusão, adentrará o terreno do estranho. É importante que se diga, porém, que, mesmo acreditando que os fatos tenham ocorrido, isso não significa necessariamente a crença literal de que esses fenômenos seriam possíveis dentro da realidade externa, pois há que se separar o mundo real do mundo literário recriado pela linguagem. Isto é, o leitor pode acreditar que os fatos estranhos tenham de fato ocorrido dentro do território da ficção, mas nem por isso precisará acreditar que eles ocorram na realidade concreta de seu mundo sensível, a não ser que procure veredas alegóricas para o impasse. Se nos contos mais tradicionais da literatura fantástica, seus elementos estavam ligados a acontecimentos sobrenaturais envolvendo criatura fantasmagóricas, espíritos e demônios, vale dizer que, nos contos que servem aqui como objeto provocador de discussão, fica evidente que os fatos são impossíveis de ocorrer, como,

⁷⁹ PENZOLDT, Peter. *The supernatural in fiction*. Apud. Ibid., p. 41.

⁸⁰ CAILLOIS, Roger. *Op. cit.* Apud. Id.

por exemplo, o andar de um edifício ficar suspenso no ar, ou a casca gigantesca de um ovo delimitar a linha do horizonte. A ambigüidade se instala em cima de outro eixo. O leitor acredita e não acredita, isto é, crê no mundo ficcional que tem diante dos olhos, mas não crê que isso possa ocorrer na sua realidade, a não ser que parta para a busca de “identificação de similitudes” entre o absurdo, por exemplo, da opressão, tanto no conto como em seu mundo real, estabelecendo uma ponte entre a leitura da narrativa e a leitura do mundo a sua volta, o que já sugere uma leitura alegórica. A partir desse raciocínio, não parece disparatado tornar possível a conjugação entre o fantástico e o alegórico, uma vez que o fantástico presente nos contos é verossímil dentro de sua realidade ficcional, mas totalmente inverossímil dentro da realidade concreta na qual um hipotético leitor está mergulhado. A verossimilhança interna não é verossímil externamente, ao menos no campo dos acontecimentos insólitos. Pensando em uma obra da literatura universal, pode-se dizer que Gregor Samsa amanheceu metamorfoseado em um inseto monstruoso, e Kafka, já na primeira página, retira qualquer dúvida do leitor, dizendo enfaticamente que aquilo não era um sonho. Ou seja, é verdade, mas, obviamente, verdade ficcional, que abre para uma série de sugestões alegóricas e, nem por isso, pertencerá ao realismo puro e simples, mas, pelo contrário, fará parte justamente do realismo fantástico. As grandes máquinas são fatos concretos dentro das narrativas de Loyola Brandão e J. J. Veiga; o ovo, no conto de Caio Fernando Abreu, também parece ser, e neles há uma visão conflituosa a partir desses dois objetos, conflito que gerará a derrota do mais fraco, do herói (*herói* para o leitor, que consegue ver o discernimento da personagem em busca da solução para os fatos estranhos) e anti-herói (*anti-herói* aos olhos das outras personagens, para quem os protagonistas não passam de alienados perigosos) fragilizado que, ou aceita calado e se integra, ou, como é o caso, dá asas à inquietação e paga um alto preço por isso. O dualismo, por vezes redutor, entre o crer **ou** não crer, entre o herói **ou** anti-herói, dá lugar ao intercambiável paradoxo crer e não crer, herói e anti-herói, aproximando-se da ambigüidade e das contradições barrocas que serão aprofundadas mais adiante. O princípio clássico da não-contradição é questionado e as ambigüidades, ou impossibilidades, como lembra Deleuze, referindo-se ao barroco, se fazem presentes nos contos fantásticos.

Além dessas idéias de ambigüidade, de contradição, de impossibilidade, importa lembrar que o fantástico surge como uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real. Embora tal idéia já tenha, de forma mais ou menos semelhante,

aparecido aqui, ela não pode, junto com as outras, ser perdida de vista em momento algum, uma vez que, a partir dela, pode-se pensar o jogo do *chiaroscuro* barroco, das anamorfoses como formas dessa intromissão brutal do mistério, temas estruturantes do capítulo seguinte.

Como *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov, constitui-se uma obra que já se pode dizer “clássica” a respeito do assunto, desenvolveram-se idéias, até aqui, baseadas em seus conceitos, sejam para confirmá-los, sejam para contestá-los. Entretanto, as teorias a respeito do tema já vêm de longa data, além de existirem outras mais recentes em relação ao “clássico” do teórico russo. Definitivamente, os conceitos são múltiplos, e muitas vezes se completam, mas outras tantas se conflitam. Para uma maior abrangência em relação ao assunto do fantástico, cabe agora destacar outros autores que, como Todorov, constroem suas discussões a partir do amplo legado de teorias anteriores, mas que, com base no mesmo material de Todorov, ultrapassam-no e dão uma abertura maior ao termo, não restringindo-o a critérios e épocas delimitados um tanto rigidamente. Muitos deles, entre os quais o italiano Remo Ceserani⁸¹, compõem obras posteriores à de Todorov e vêem o fantástico se adaptando aos novos tempos, mas continuando com características que ainda permitem ser reconhecidas pelo termo. Ou seja, ainda cabem dentro de certas delimitações que atendem pelo nome de “fantástico”, mas só porque tais limitações se flexibilizam e deixam entrever um leque maior e menos fixo de possibilidades.

Assim como Todorov, também Ceserani começa suas reflexões a respeito do fantástico com uma grande série de citações, a fim de recompor um histórico dos estudos referentes ao termo. Porém, seu foco de atenção não se basta em produzir uma obra que, com outras palavras, apenas repete o que diz Todorov. O autor italiano parece estar, desde o princípio, também incomodado com o conceito todoroviano, que é muito restrito a uma época e igualmente limitado em relação a critérios de definição sobre o fantástico. Apoiando-se, da mesma forma, em autores tradicionais, busca, no entanto, construir conceitos mais largos, olhando de outro ponto de vista e possibilitando novas leituras sobre o assunto. Ao citar a obra de Louis Vax, já percebe:

Egli corregge i concetti di “inamissibile” e “indicibile” formulati da Caillois e lo sostituisce con quello di “inesplicabile”; allarga moltissimo il campo del fantastico, comprendendovi una quantità di fenomeni e di testi; formula una definizione al cui

⁸¹ CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Mulino, 1996.

centro sta il concetto di “conflito” fra “reale” e “possibile”; introduce infine l’idea che il fantastico contenga in sé un forte elemento di “seduzione.”⁸²

Portanto, a substituição do inadmissível e do indizível pelo inexplicável permite que os contos brasileiros aqui discutidos ganhem mais terreno dentro da literatura fantástica, uma vez que as máquinas, o ovo e a serra – os fatos fantásticos que irrompem dos acontecimentos “normais” – são tranqüilamente admitidos pela grande maioria das personagens. Passado o primeiro susto, por exemplo, da massa de personagens de “A Máquina Extraviada” e, em menor grau, de “O Homem que Procurava a Máquina”, as máquinas são perfeitamente admitidas e se integram ao cotidiano da população das pacatas cidades. Nos contos de terror mais em foco para Todorov, era muito comum existir um narrador que, espantado com o insólito que se apresentava em sua vida, também espantava o leitor e seus interlocutores fictícios (uma estratégia muito comum era essa: uma personagem contando a outras os estranhos fatos que a afligiram). Todos, portanto, comungavam dessa sensação de estranhamento e partilhavam suas ignorâncias e angústias. O protagonista era um transtornado que deveria lutar contra o insólito, mas cuja voz ecoava pelos demais ouvintes, fazendo-os, coletivamente, admitir o inadmissível e garantir a hesitação entre o maravilhoso e o estranho, justamente onde, para Todorov, residia o fantástico. Nos contos cujas leituras são constantes desse trabalho, além do conflito diante do estranho, as personagens, em todos eles, são seres solitários que experimentam plenamente a incomunicabilidade de seu terror. Assim, há uma duplicação do conflito, gerado, num primeiro momento, pelo fato insólito em si, e, num segundo momento, pela percepção de que o insólito é algo que somente para elas se manifesta como tal. Gérion está literalmente incomunicável, primeiro por vontade própria, a fim de fugir das imposições normativas das conveniências sociais, mas depois, a incomunicabilidade é imposta a ele, com todos os acontecimentos que já foram reiteradamente descritos: a serra que corta os andares e o deixa suspenso no ar, o telefone que deixa de funcionar, o elevador que despenca. Com quem compartilhar os fatos insólitos? Com a mulher, que só pensa em comer bombons e esnobá-lo? Com o síndico, que, desdenhoso, diz serem aqueles barulhos “trabalhos de rotina”? Em um

⁸² Ibid, p. 51. “Ele aperfeiçoa os conceitos de ‘inadmissível’ e ‘indizível’ formulados por Caillois e os substitui pelo conceito de ‘inexplicável’; alarga muitíssimo o campo do fantástico, compreendendo nele uma quantidade de fenômenos e de textos; formula uma definição em cujo centro está o conceito de ‘conflito’ entre ‘real’ e ‘possível’; introduz enfim a idéia de que o fantástico contenha em si um forte elemento de ‘sedução’.” (tradução livre).

primeiro momento, até seria possível, embora muito improvável. A partir do momento em que o fantástico se manifesta com toda a sua força, nem possível é mais. Gérion é um solitário esmagado pela angústia de não encontrar vozes capazes de fazer ressoar o seu terror. O narrador de “A Máquina Extraviada” não faz parte, é verdade, do coro dos descontentes. Portanto, não é um solitário. Mas, do mesmo modo, também revela e apóia a postura ameaçadora de sua comunidade diante de qualquer fato que possa ameaçar o objeto sagrado. Quaisquer manifestações contrárias à máquina – que viriam e vêm da parte de alguns poucos “solitários” – são repelidas com ofensas e violência, a ponto de julgar positiva a perda de uma das pernas de um rapaz que caiu sobre uma das alavancas da máquina. O protagonista, por sua vez, de “O Homem que Procurava a Máquina”, também enfrenta seus conflitos de um modo duplicado, pois, da mesma forma, se vê acuado diante de uma presença que não consegue explicar e, além disso, percebe-se sozinho na tarefa de tentar desvendar os mistérios que só existem ou parecem existir para ele. Para o protagonista de Caio Fernando Abreu, tudo acontece de forma análoga: também há uma presença que incomoda, que transtorna. Então, além de estar novamente em conflito com o fantástico inexplicável, ainda enfrenta um outro problema: uma convenção social que admite, inclusive, o insólito, mas, por uma convenção implícita – ao menos no conto nada explica essa postura silenciosa – não permite que se fale nele. Ao falar, o protagonista sofre as consequências.

Portanto, parece que apenas o leitor acompanha o ponto de vista dessas três personagens (de Caio Fernando Abreu, Murilo Rubião e Loyola Brandão), mas também o leitor está, ao menos na diferença estabelecida entre o plano fictício e o plano real, incomunicável com os protagonistas. São fatos inadmissíveis, sim, vividos pelas duas entidades, mas não pela grande maioria responsável por acordar as normas de organização social, moral etc. Personagens angustiadas e leitor parecem estar separados por uma parede de vidro em que só um dos lados é transparente, ou seja, apenas o leitor consegue ver a realidade solitária da personagem que, como tal, continua sua saga de dor e isolamento. Voltando à responsabilidade que cabe à maioria de fazer seus contratos sociais, quem destoa do tal contrato é marginalizado e passa para o território dos loucos, dos alienados, dos problemáticos. O próprio vigário de J. J. Veiga é tachado de “azedo”, de “ranzinza”, de velho que já está fora de suas faculdades mentais consideradas “sãs”. Gérion e seus conflitos se confundem muitas vezes com imagens de sonhos, portanto, irreais, fora do real, e, além e mais importante do que isso, seu

conflito é ignorado pela mulher, preocupada muito mais com seus interesses próprios a ponto de usar a própria filha para chantagens emocionais. Gérion ainda é tratado com indiferença por um síndico que, laconicamente, apenas informa que dentro de três dias tudo estará acabado... (e já se falou do sentido ambíguo desse “tudo acabado”). Quanto aos protagonistas de Caio Fernando Abreu e de Loyola Brandão, o processo de marginalização é ainda mais evidente. O primeiro, depois de uma vida marcada pela rotina vulgar, tem o contato com a parede no horizonte e manifesta sua sensação diante do inexplicável. Não precisa maior exemplo de marginalização do que esse: além das agressões, é internado em um hospital psiquiátrico, de onde conta a sua história implorando para que um hipotético leitor acredite que “eu queria contar a minha vida para se alguém lesse visse que eu não sou louco, que sempre foi tudo normal comigo, que eu fiz e disse as coisas que todo mundo diz e faz (...) que eu via a parede e que todos os outros também viam, tenho certeza, só que eles não queriam ver, não sei por que, e prendiam quem via.”⁸³; quanto ao segundo, ele chega a ser preso por sua tresloucada obsessão por decifrar o enigma, mas antes é ainda recusado a trabalhar na máquina devido a essa mesma curiosidade. Para se integrar ao universo da maioria, é constantemente instado a não fazer perguntas. Elas ou são perigosas ou são inúteis – como é o caso da pseudo-transparência do suposto presidente da empresa. Passa sua vida atrás de explicações, e não as encontra.

Não há, como já se disse acima, maior exemplo de isolamento do que em “O Ovo”, bem como não há também maior exemplo do que recupera Ceserani quando fala em substituir o “inadmissível” pelo “inexplicável”. A tal parede, que mais tarde o narrador descobre se tratar de um enorme ovo, é admitida por toda a comunidade. É admitida, mas é omitida, pois é inexplicável. Em relação às máquinas, também há a admissão delas no seio da “legalidade cotidiana”; elas se integram e mudam o ritmo das cidades. Contudo, não são explicáveis, pois “cada palpite era tão bom quanto o outro”, em J. J. Veiga. Além disso, o interesse por sua explicação também acabou sendo relegado a segundo plano. Mais do que isso, passou até a ser perigoso, uma vez que poderia fazer ruir todo o mistério sacralizador gerado pela sua inércia. Em Loyola Brandão, também a máquina é inexplicável, a despeito das personagens que julgam saber suas funções, pois, como se viu, apenas dão respostas evasivas que só contribuem para aumentar o desespero do protagonista.

⁸³ ABREU, Caio Fernando. *Op. cit.*, p. 43.

Portanto, o inadmissível aparece, mas apenas para as personagens solitárias. É exatamente esse um dos elementos centrais responsáveis, recuperando Ceserani, pelo “conflito entre real e possível”. Para a massa das personagens, os fatos fantásticos são reais e possíveis dentro de seu universo. Para as personagens solitárias, são reais, mas de uma realidade que provoca dúvida, incerteza, hesitação e, por isso, provoca também o questionamento do que é ou não explicável dentro da realidade em que vivem. Desse conflito entre realidade e possibilidade nasce também o conflito entre as duas visões distintas de mundo: a da maioria, que convenciona e normatiza as verdades, e a das personagens dissonantes, que, justamente por serem dissonantes, sofrem pela não integração à visão de mundo conformada – nos dois sentidos – *da e pela* maioria.

Questionando os critérios mais rígidos de Todorov, Ceserani continua a querer mostrar que existem muitos deles, sendo praticamente impossível definir o termo enquanto gênero, afirmando que cada época e cada autor possui modos próprios de usar o absurdo como estratégia literária:

Todorov avrebbe potuto ricordare anche qualche altro studioso. Come Gaston Deschamps, per esempio, o Joseph H. Retinger, che a proposito, già nel lontano 1908, di distinguere il racconto fiabesco dal racconto fantastico sulla base del fatto che il primo mette in scena l'anima umana sottoposta a potenze superiori benefiche, mentre il secondo rappresenta la lotta del essere in rivolta.⁸⁴

Remo Ceserani, assim, propõe relativizar critérios para a conceituação do termo fantástico. Nas linhas seguintes de sua obra, continua a propor outros modos de visualizar o problema, deslocando um eixo centralizador presente na teoria de Todorov, admitida por ele como “troppo restrittiva.”⁸⁵ Não é o caso aqui de lembrar, um a um, outros raciocínios construídos ao longo do tempo, baseados em critérios diversos. Basta destacar que, por exemplo, Freud e Sartre também deram suas contribuições. A idéia acima, em que Ceserani cita Retinger, estabelece paradigmas diferentes dos de Todorov, propondo que se poderia perceber o fantástico, ao contrário dos contos de fadas, por

⁸⁴ CESERANI, Remo. *Op. cit.*, p. 51. “Todorov poderia ter recordado também algum outro estudioso. Como Gaston Deschamps, por exemplo, ou Joseph H. Retinger, que propôs, já no longínquo 1908, distinguir o conto fabuloso do conto fantástico com base no fato de que o primeiro coloca em cena a alma humana submetida a potências superiores benéficas, enquanto o segundo representa a luta do ser em revolta.” (tradução livre). O termo *rivolta* também pode dar a idéia de insurreição contra algo. É importante destacar esses dois sentidos, pois “revolta” não denota necessariamente uma posição ativa de enfrentamento, o que cabe na idéia de “insurreição”. Esse detalhe é importante para melhor se entender a posição dos protagonistas dos contos (e de alguns “revoltosos” de “A Máquina Extraviada”).

⁸⁵ *Ibid*, p. 53. “... restrittiva demais.”

exemplo, como um texto cujas personagens fossem seres “em revolta”, ou “insurretos”, diante de uma força que, para eles, lhes é superior e maléfica. Um ovo enorme engolindo uma cidade ou um planeta demonstra muito claramente essa idéia de superioridade e malefício. Mostra também a pequenez de um sujeito solitário que não consegue se impor diante de um destino que se vem construindo como inelutável. Sua “revolta” não se dá apenas dentro da consciência. Ela é exteriorizada, insurge. Porém, não encontra uma ressonância que legitime suas angústias, mas, ao contrário, encontra opressão. Diante desta impotência, até procura soluções coletivas para resolver o problema, mas não há uma coletividade disposta ao enfrentamento: “não sei porque os homens não se armam de paus e pedras para furar a parede. Seria muito fácil, a casca de um ovo é tão frágil.”⁸⁶ Propõe soluções, mas, só, não teria forças para pôr em prática suas hipotéticas estratégias de resolução do problema. E não encontra saída. E vê o poder de sufocamento do ovo que se aproxima cada vez mais, prestes a envolvê-lo, a encurralá-lo, a fazê-lo sucumbir. O lado maléfico e superior do fato fantástico é inconteste. Trocando o ovo pela serra, a idéia é a mesma em “O Bloqueio”. Gérion tenta de algum modo enfrentar ou fugir da máquina, tenta resolver seu problema. Mas a serra se esconde, nunca se mostra, em que pesem todos os esforços do protagonista, que tenta várias vezes surpreendê-la, “mas a máquina persistia em se esconder, não sabendo ele se por simples pudor ou se porque era cedo para mostrar-se, desnudando seu mistério.”⁸⁷ Portanto, o enfrentamento é frustrado, bem como sua tentativa de fuga, querendo voltar a dormir para ver se acordava “melhor” em relação ao que pensava serem alucinações. Também fracassa diante do “superior” e “maléfico” e se vê sendo encurralado pela serra prestes a, assim como vinha fazendo com o prédio, reduzi-lo a pó. Do mesmo modo, quem tente enfrentar, com sua revolta, as máquinas dos dois outros contos, fatalmente fracassará, seja pela própria máquina – vide o rapaz que perdeu a perna em J. J. Veiga – seja pela hipnose a que está submetido o coro venerador delas. As máquinas, também “superiores” e “maléficas” para quem as interroga e se revolta/insurge contra elas, geram um conflito no qual o mais fraco sairá derrotado. O enfrentamento, a exemplo de “O Bloqueio” e “O Ovo”, também está, por ser um comportamento solitário, fadado ao fracasso. A tentativa de uma explicação racional também. Há, em todos os contos,

⁸⁶ ABREU, Caio Fernando. *Op. cit.*, p. 43.

⁸⁷ RUBIÃO, Murilo. *Op. cit.*, p. 64.

apenas explicações inconsistentes por parte do narrador/personagem, frutos da vã tentativa de se encontrar um chão.

Ainda na esteira desse raciocínio que busca critérios diversos para a explicação, nunca definitiva, sempre cambiante, do fantástico, Ceserani cita Pierre-Georges Castex – um dos pioneiros do estudo sobre a literatura fantástica francesa – para esclarecer melhor algumas diferenças entre o fantástico e o fabuloso ou, inclui ele, o mitológico, indo por outra via que não a de Retinger, mas também possível.

Il fantastico non va confuso con le storie d'invenzione convenzionali sul tipo delle narrazioni mitologiche o dei racconti delle fate, che implicano un trasferimento della nostra mente (*un depaysement de l'esprit*) in un altro mondo. Esso al contrario è caratterizzato da un'intrusione repentina del mistero nel quadro della vita reale; è collegato in genere con gli stati morbosi della coscienza la quale, in fenomeni come quelli del'incubo o de delirio, proietta davanti a sé le immagini delle sue angosce e dei suoi terrori. "C'era una volta", scriveva Perrault; Hoffmann, invece, non ci trasferisce di colpo in un passato indeterminato; egli descrive le allucinazioni crudelmente presenti di una coscienza disorientata e il cui carattere insolito si stacca in modo sorprendente su uno sfondo di realtà familiare.⁸⁸

A própria idéia de “realismo fantástico” ganha força a partir desse raciocínio de Castex. Por mais que se tenha falado que “A Máquina Extraviada” e “O Homem que Procurava a Máquina” criem um certo clima de era uma vez, ou seja, de uma certa indefinição a respeito do “onde” e do “quando” tudo aconteceu, não se pode, evidentemente, chegar ao ponto de confundi-los com qualquer propósito de se criar uma realidade outra, um outro mundo totalmente diverso em que reina a fantasia e onde o imaginário é livre, como acontece com os contos de fadas, por exemplo. Se há indefinição quanto ao espaço e quanto ao tempo, essa indefinição contribui para a construção de uma alegoria aberta, à qual já se fez referência, e mesmo a leitura mais simplista dos contos já é capaz de identificar que o fantástico, posto em relevo, se sustenta em um pano de fundo realista. A cidade pequena, com suas hortas, com sua vida baseada no trabalho com a agricultura não transporta o leitor para uma “terra do

⁸⁸ CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Apud. CESERANI, R. *Op. cit.*, p. 50. “O fantástico não se confunde com as histórias de invenções convencionais do tipo das narrações mitológicas ou dos contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente (uma desterritorialização do espírito) para um outro mundo. Ao contrário, o fantástico é caracterizado por uma intromissão repentina do mistério no quadro da vida real; tem ligação com estados doentes da consciência a qual, em fenômenos como aqueles do (pesadelo/angústia) ou de delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus terrores. ‘Era uma vez’, escrevia Perrault; Hoffmann, ao contrário, não nos transfere de súbito a um passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada cujo caráter insólito se destaca de modo surpreendente sobre um fundo de realidade familiar.” (tradução livre).

nunca”. Essa referência ao trabalho rural é bastante enfatizada em Loyola Brandão: “era apenas um bairro distante de uma cidade que vivia da agricultura. As hortas formavam um cinturão em torno da cidade. Alface, brócolos, almeirão, repolho, rabanete, cenoura, nabo. Hortas grandes e pequenas. Hortas nos quintais, produção doméstica, para consumo próprio e da vizinhança (...) A cidade cheirava a verde.”⁸⁹ Esse cenário todo não tem certamente a intenção de alienar o leitor, ou de transportá-lo para um mundo dominado pelo fantasioso. Pelo contrário, quer mostrar um cenário realista, rural e presente em diversos lugares do Brasil, conhecido do leitor, *familiar* a ele, para, aí sim, gerar o contraste entre o simples, pacato e artesanal com o complexo, monstruoso e serial. Obviamente, esse não é o contraste mais importante, mas sim outro, o que cria uma antítese entre esse mundo construído de modo realista e a “intromissão repentina do mistério no quadro da vida real.” Da mesma forma, em “A Máquina Extraviada”, também há uma paisagem bastante conhecida, bastante *familiar* pintada no “quadro da vida real”: cidade pequena, com habitantes que se conhecem uns aos outros, com personagens tipificadas – o prefeito, o vigário – transitando por um lugar onde nada acontece. Eis que surge uma fissura no quadro: a máquina. “Você sempre me pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso te contar uma importante”⁹⁰ é exatamente o início da narrativa, e já se pode entrever a anunciação, embora ainda tímida, da ruptura no quadro denominado, pelo próprio narrador, de “sertão”. Não são lugares que levam, desde o seu início, o leitor para um mundo encantado cujos fatos insólitos são apenas adorno e confirmação de um “país de maravilhas”. No mundo dos contos de fadas, o insólito não causa nenhuma espécie de ruptura, de surpresa, mas, ao contrário, ele é esperado justamente para dar veracidade àquela realidade. Aqui, não. O mundo e a situação de Gérion, no início do conto, são totalmente conhecidos dentro dos padrões de realidade: uma personagem que é abafada pelo contrato matrimonial, que é pai, e que foge para encontrar um meio de dar vazão à sua angústia. E, possível metáfora dessa angústia, o fantástico salta, surpreendente, em meio a uma espécie de “quadro mimético da vida real”. A passagem que descreve “as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada” é perfeita para caracterizar Gérion. E é assim também com “O Ovo”, em que já foi destacado, em diversas passagens aqui, que sempre foi tudo normal com o protagonista. Antes da irrupção do fantástico, ele vem

⁸⁹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Op. cit.*, p. 129-130.

⁹⁰ VEIGA, José Jacinto. *Op. cit.*, p. 90.

apenas contando sua vida monótona, de criança ignorante que acreditava que os adultos sabiam todas as respostas. Fala de namoradas, de sua juventude degradada, de sua mentalidade meio perversa, de suas relações sexuais com homens e mulheres. Descreve, portanto, um cenário que pode até chocar os mais conservadores, mas não se pode dizer que seja um cenário surreal ou fabuloso. Muito pelo contrário, já que – e não deixa de ser cômico – antes do fantástico, “a coisa mais estranha da minha vida foi só aquela menina que segurou no meu pinto e aquela outra que eu namorei terem casado com soldados da brigada.”⁹¹ Antes da aparição do ovo, portanto, o estranho para o protagonista era totalmente normal dentro, novamente, do “quadro da vida real”. Em todos os contos, apenas para concluir a partir do raciocínio de Castex, há “consciências desorientadas” que não podem se orientar por causa da ausência de um paradigma que se faça confiável. A verdade da maioria não convence, mas não há outra verdade na qual se possa agarrar, restando ao sujeito o desespero, a sensação de delírio, cujas projeções revelam “suas angústias e seus terrores”.

Ceserani, assim, recupera autores anteriores a Todorov para discuti-los sob outro ponto de vista. Mas a outra e principal contribuição refere-se ao estudo que faz de autores posteriores aos estudados pelo teórico russo. O trabalho de recuperação que faz de autores antigos, sendo vários do século XVIII, procurou mostrar o quanto o conceito pode ser relativizado:

Queste considerazioni di scrittori dell'Ottocento sulla letteratura che stavano praticando (...) sono di grande interesse (...) I presupposti culturali e filosofici di questi scrittori sono spesso assai diversi fra loro (in alcuni casi c'è un interesse genuino per i problemi epistemologici, in altri casi ci sono soltanto preoccupazioni artistiche; alcuni parlano delle interpretazioni filosofiche della realtà, altri di modi dell'immaginazione, altri della ricezione psicologica del lettore).⁹²

Parece bastante claro, a partir daí, que se pode enxergar o fantástico de vários ângulos, e que essa multiplicidade de visões não é privilégio apenas da contemporaneidade. Entretanto, embora não seja exclusivo da contemporaneidade, é nela que o fantástico assume de vez seu caráter plural, recuperando mas também

⁹¹ ABREU, Caio Fernando. *Op. cit.*, p. 43.

⁹² CESERANI, Remo. *Op. cit.*, p. 58. “Estas considerações de escritores do Oitocentos sobre a literatura que estavam praticando são de grande interesse. Os pressupostos culturais e filosóficos destes escritores são bastante diferentes entre eles (em alguns casos há um interesse genuíno pelos problemas epistemológicos, em outros casos existem somente preocupações artísticas; alguns falam das interpretações filosóficas da realidade, outros de modos da imaginação, outros da recepção psicológica do leitor).” (tradução livre)

descartando muito do que já se disse, e procura construir uma reflexão a respeito do tema que leve em conta uma visão de mundo contemporânea, não mais dominada por seres fantasmagóricos, sobrenaturais no sentido estrito do termo. Depois de Todorov, há alguns importantes autores que se preocuparam em expandir os horizontes do fantástico, saindo daquela redução do termo a um momento quase virtual (“quasi virtuale”). Lucio Lugnani, ao também estudar a literatura fantástica, dá algumas chaves importantes que podem ser esclarecedoras ao serem cotejadas com os contos aqui estudados. Também preocupado em alargar as fronteiras temporais do fantástico e estendê-lo para esse cenário mais atual, ele subverte algumas noções consagradas, tornando o termo mais sutil e flexível, elegendo como “punto di riferimento non la realtà, il naturale o il sovrannaturale, ma il ‘paradigma di relatà’, cioè un elemento anc’esso culturale e convenzionale.”⁹³ Os contos brasileiros em estudo começam, a partir daí, a transitar ainda mais confortavelmente pelos caminhos do fantástico, já que não pretendem colocar em evidência um questionamento a respeito da existência ou não de entidades sobrenaturais como tradicionalmente vistas, mas desejam provocar um distúrbio exatamente no “paradigma de realidade” construído cultural e convencionalmente. É sabido que a realidade é um termo bastante vago, que não existe uma só, toda inteira, monolítica. Se há essa impressão, é porque se *construiu* um paradigma tão forte que faz as personagens acreditarem ser realidade única uma realidade edificada, em um primeiro momento, pela intrusão do fantástico e, em um segundo momento, pelo acordo tácito que se criou diante dessa intromissão. Eis porque se pode falar em personagens solitárias, que destoam desse paradigma e se tornam estranhas diante da ordem que se estabelece. Essa ordem dada não está de acordo com a noção de ordem que reclamam para si. Isso desordena seus pensamentos e faz com que procurem ordens capazes de lhes devolver uma suposta tranquilidade perante os eventos que se sucedem. Mas, solitárias, não conseguem essa reordenação do mundo, tal é a força da ordem *construída* socialmente, capaz de unificar os paradigmas que poderiam ser diversos. E qualquer questionamento é recebido com intolerância. Para o mesmo Lucio Lugnani, o fantástico é “una lacerazione del paradigma”⁹⁴, ou seja, um momento em que o paradigma é questionado, lacerado, rompido, ainda que só para algumas personagens. Até se poderia perceber essa laceração para todas as personagens das pequenas cidades de “A Máquina

⁹³ Ibid, p. 59. “... ponto de referência não a realidade, o natural ou o sobrenatural, mas o ‘paradigma de realidade’, isto é, um elemento também ele cultural e convencional.” (tradução livre)

⁹⁴ Id.

Extraviada” e de “O Homem que Procurava a Máquina”, já que suas vidas rurais e baseadas no trabalho artesanal são modificadas, e muito, pelo surgimento das máquinas. Porém, essas personagens incorporam rapidamente o novo paradigma, submetendo-se à novidade que tem ares de modernidade. Todos correm para a integração ao novo, restando, perdidos, os poucos que não se adaptam. Desse fato, depreende-se que, nesse tipo de literatura, pode-se sim falar em possibilidades alegóricas, não apenas de hesitação que trabalha os medos de um hipotético leitor. Alegorias políticas podem vir à tona, assim como sociais, e não limitadas às épocas em que foram escritas, mas com capacidade de reatualização constante conforme os paradigmas de realidade presentes em qualquer época. O fantástico pode, é claro, ser visto como “una forma di linguaggio dell’inconscio e però è anche (e qui si sente l’influsso di Bachtin) una forma di opposizione sociale sovversiva, che si contrappone all’ideologia dominante nel periodo storico in cui si manifesta.”⁹⁵ Assim, a visão psicologizante do fantástico não exclui a possibilidade sociológica, que também parece pertinente para as pretensões desse trabalho. Mas é preciso ampliar ainda essa noção de “período histórico em que se manifesta”. Esse tipo de leitura permite que se pense, novamente, no sentido alegórico político de vários contos, mas, ultrapassando esse período histórico, eles não podem ser vistos apenas como documentos de uma época, como já se disse na Introdução, mas ainda são capazes de possibilitar leituras ressignificadas por meio das imagens que aparecem nas narrativas, não presas a um período específico, a uma sociedade específica, mas passíveis de serem lidas com intenção subversiva em qualquer tempo e espaço que conviva com paradigmas intolerantes de realidade, com marginalização etc. André Joles também reforça a tese, dizendo que a narrativa fantástica “pressupone una logica narrativa al tempo stesso formale e tematica che, sorprendente o arbitraria per il lettore, riflette, sotto il gioco apparente dell’ invenzione pura, le metamorfosi culturali della ragione e dell’immaginario sociale.”⁹⁶ Cada vez mais, portanto, a possibilidade do alegórico vai ficando evidente, momento em que o *chiaroscuro* barroco parece surgir. Há, na narrativa fantástica todo um jogo de aparências, e o que (a)parece, ou seja, o

⁹⁵ Ibid., p. 65. Ceserani faz referência à visão de Rosemary Jackson, presente na obra *Fantasy, the literature of subversion*, de 1988. “... uma forma de linguagem do inconsciente, porém é também (e aqui se sente a influência de Bakhtin) uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta.” (tradução livre)

⁹⁶ JOLLES, André. *Einfache formen*. Apud. CESERANI, Remo. *Op. cit.*, p. 65. “... pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social.” (tradução livre)

texto literal com suas imagens cheias de fatos inexplicáveis, não é outra coisa que sugestões abertas carentes de intervenção crítica por parte do leitor. As tais metamorfoses culturais a que a citação faz referência ocorrem nos contos, mesmo que de formas distintas. A passagem do agrário para o “moderno”, por exemplo, em J. J. Veiga e Loyola Brandão, faz modificar o imaginário social, fato que marca a desorientação de algumas personagens. Em Caio Fernando Abreu e Murilo Rubião, o imaginário social é mais conservador, mas, da mesma forma, faz suas personagens inadaptadas sofrerem pelo descompasso entre a coletividade e suas visões solitárias. Mais do que fazerem referência a um período específico, colocam em evidência situações atemporais marcadas pela intolerância e pela inadaptação, que trazem como consequência a marginalização e a solidão não só física como também psicológica, “espiritual” até.

Na mesma linha, Irène Bressière também fala dessa capacidade de, por meio do fantástico, ser relativizado o rígido paradigma de realidade. O fantástico

pressuppone una percezione essenzialmente relativa delle convinzioni e delle ideologie del momento, messe in opera dal autore (...) Va considerato che la narrazione fantastica non si definisce solo attraverso l'inverosimile, di per sé inafferrabile e indefinibile, ma attraverso la giustapposizione e la contraddizione dei diversi inverosimili, in altre parole delle esitazioni e delle fratture delle convenzioni sociali messe sotto esame. Essa installa l'irrazionale nella misura stessa in cui sottopone l'ordine e il disordine (...) Per questo inevitabilmente essa si nutre dei *realia*, del quotidiano, di cui sottolinea le contraddizioni, e porta la descrizione sino all'assurdo, al punto in cui i confini stessi, che l'uomo e la cultura assegnano tradizionalmente all'universo, non circoscrivono più nessun dominio naturale e sovranaturale, poichè, essendo invenzione dell'uomo, essi sono relativi e arbitrari. Le apparenze, le apparizioni e i fantasmi sono il risultato di uno sforzo di razionalizzazione. Il fantastico, nella narrazione, nasce dal dialogo del soggetto con le sue stesse credenze e le loro incongruenze.⁹⁷

O inverossímil, portanto, não se define apenas pela presença do mágico, mas se estabelece no confronto das diversas contradições que o fantástico carrega consigo.

⁹⁷ BRESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Apud. CESERANI, Remo. *Op. cit.*, p. 66. O fantástico “pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do momento, colocadas na obra do autor (...). Importante considerar que a narração fantástica não se define somente através do inverossímil, por si só inapreensível e indefinível, mas através da justaposição e das contradições dos diversos inverossímeis, em outras palavras das hesitações e das fraturas das convenções sociais colocadas sob exame. Ela instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem (...). Por isso, inevitavelmente, ela se nutre das *realia*, do cotidiano, do qual sublinha as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os mesmos limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, não circunscrevem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, posto que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários. As aparências, as aparições e os fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, na narração, nasce do diálogo do sujeito com as suas próprias crenças e as incongruências delas.” (tradução livre)

Visões como essa permitem que os quatro contos transitem tranqüilamente por esse universo mais largo aberto pela autora, já que ela contempla o fantástico com suas potencialidades alegóricas que, ao invés de provocarem a simples fuga para um mundo que cause apenas apreensão interna pelo medo que provoca no leitor, também deixa entrever que essa desestabilização pode se relacionar com contextos sociais marcados pela opressão e pela tentativa a todo o custo de manutenção de uma verdade inequívoca, construída pelo paradigma de realidade. Estão sendo examinadas, assim, não mais questões de ordem necessariamente sobrenaturais, em seu sentido estrito (se existiram ou não fantasmas, demônios etc), mas questões relativas a uma dada realidade colocada em xeque pelas narrativas. A hesitação, diferente do que diz Todorov, não é mais vista como uma decisão simplista que o leitor deve tomar entre o maravilhoso e o estranho. A hesitação se dá na medida em que se percebe a contradição entre um paradigma dominante e uma visão de mundo isolada que, por ser muito frágil, é quebradiça e sucumbe à força esmagadora da convenção normatizada pela maioria. O irracional a que se refere a autora, pensando também nos contos examinados aqui, não é somente um irracional relativo à falta total e absoluta de uma razão de qualquer ordem, mas irracionalidade no sentido de que se deu uma fissura entre a razão do paradigma de realidade e a razão enfraquecida das personagens que não aceitam a atual racionalidade, ou seja, a racionalidade do paradigma. Dessa forma, usando de um ponto de vista móvel, pode-se dizer que, para a maioria das personagens, que constroem e reforçam o modelo social vigente, a irracionalidade não é um atributo delas, mas dos poucos “doidos” que insistem em buscar soluções para algo que já é tão supostamente conhecido ou que não vale a pena conhecer. Por outro lado, as personagens solitárias vêem a coletividade como irracional, pois ela não se questiona, não se interessa por tentar desvendar o que parece ser, mais do que evidente, um mistério. Assim, são dotadas de razão e “desrazão” tanto as personagens que constroem e aceitam o paradigma quanto os frágeis sujeitos perdidos em suas verdades marginais, dependendo do ponto de vista adotado. E como já se disse aqui que o mais fraco dessa relação sucumbe, as personagens solitárias são vistas como “fora da ordem”, loucas, excêntricas. São vistas por meio de quê? Por meio, evidentemente, do olhar do “outro”, figura indispensável na construção identitária do “eu”. Assim, através do olhar do “outro” e da forte discrepância entre os pontos de vista, esse próprio “eu” passa a duvidar de si mesmo. O narrador de “O Ovo” questiona a possibilidade de loucura,

embora mantenha, até o final, uma aparente e até convincente lucidez. Da mesma forma acontece com Gérion e com o protagonista de “O Homem que Procurava a Máquina”. Ou seja, há uma cisão não só externa, entre os pontos de vista, mas interna, que faz as personagens solitárias duvidarem da própria condição de se julgarem lúcidas. É sabido que a loucura não é uma particularidade exclusiva de narrativas fantásticas, porém esse elemento

(...) sembra prendere nell’immaginario fantastico un aspetto diverso. Anzitutto viene collegato con i problemi mentale della percezione. Non c’è più un salto tra il folle e l’uomo normale. I confini tra il folle e l’uomo di genio (come ha sostenuto in alcune pagine fondamentali Schopenhauer) divengono molto labili. La follia si trasforma in un’esperienza a suo modo conoscitiva e ha il valore pessimistico e tragico della discesa nelle profondità del essere. È la conoscenza del limite, oltre il quale c’è la lacerazione, la spaccatura della schizofrenia.⁹⁸

É essa labilidade da linha que divide loucura de lucidez que experimentam as personagens solitárias, pois, como já se disse, estão diante de uma sociedade que tenta de diversas formas fazê-los enquadrar-se dentro do mesmo ponto de vista, a fim de manter a “ordem” convencionada. Mas, se não consegue esse intento, não há outra estratégia utilizada que não a marginalização e o isolamento (ofensas, hospício, apartamento incomunicável, prisão). Assim, o interessante é que as próprias personagens serão as responsáveis por uma espécie de “auto-exame”, de instância cognoscitiva, que faz com que elas próprias procurem avaliar o estado de sua consciência conturbada. Se, de fora, já receberam o diagnóstico que as coloca como loucas, fazem também o papel de “psiquiatra e paciente”, procurando perscrutar aquilo que vêem, sentem e, em última instância, as constitui.

À exceção de “A Máquina Extraviada”, mas que também mostra o isolamento das diferenças, todos os outros protagonistas é que sofrem com o exílio psicológico. A estratégia não parece casual, visto que o leitor é seduzido pelo ponto de vista expresso ou contado a partir deles, pois “a finalidade básica das características atribuídas à personagem é sempre facilitar essa adesão a que se pretende levar o leitor real e que,

⁹⁸ CESERANI, Remo. *Op. cit.*, p. 90. “... parece ter no imaginário fantástico um aspecto diferente. Antes de mais nada, vem ligado com os problemas mentais da percepção. Não é mais um salto entre o louco e o homem normal. Os limites entre o louco e o homem de gênio (como Schopenhauer sustentou em algumas paginas fundamentais) tornam-se muito lábeis, instáveis. A loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite, além do qual há a laceração, o abismo da esquizofrenia.” (tradução livre)

embora visada por qualquer texto narrativo, desempenha um papel de particular relevo na ficção fantástica.”⁹⁹ Eis a possível hesitação do leitor, que pode viver em um contexto marcado pela univocidade do paradigma, mas não sabe ao certo se faz parte da massa alienada ou da minoria questionadora. Em ambos os casos, pode se perceber lúcido e louco, portanto, hesitante entre o paradigma da ordem e os diversos paradigmas entrevistados pela desordem mas abafados pela ordem dominante. Aí reside, nesse exemplo, o germe subversivo dos contos em questão. Portanto, mais que uma hesitação interior entre a crença ou não no fato fantástico, o leitor passa a questionar também a sua posição de sujeito marcado por uma história. Há ordem e desordem duelando nessa hesitação.

Da mesma forma como se deu o raciocínio acerca da irracionalidade x racionalidade, também é possível pensar nesses moldes em relação à ordem x desordem. Desordem não significará apenas uma “bagunça”, mas significará o deslocamento da ordem de seu posto fixo de paradigma único. Desordem é uma insubmissão à ordem dada, imposta. Desordem é a brecha para a construção de outras ordens possíveis. É necessário desestabilizar a ordem de seu lugar de verdade. A isso se chama desordem. Nos contos, porém, a antítese entre ordem e desordem é tão grande – dada a extrema força da primeira em relação à fragilidade da segunda – que a tentativa de questionar e desinstalar a ordem de sua confortável posição acaba, pela falta de “outros” capazes de dar força ao intento, sendo inútil. O embate entre essas duas forças e, nesse tipo de narrativa, consubstanciado pelo fantástico, “altro non è che la resistenza del’ordine costituito al possibile disordine indotto”¹⁰⁰.

O absurdo nasce, então, de uma tentativa de questionar construções históricas e sociais que nada têm de natural e sobrenatural, mas que são “relativas e arbitrárias”, pois são construções humanas.

Bressière ainda aponta para mais alguns fatores extremamente relevantes a esse último raciocínio, ressaltando que, ao contrário das fábulas, o fantástico possui um caráter tético, ou seja, propõe algo (uma tese) a partir de seu enunciado, donde se pode reforçar a possibilidade alegórica contida nos contos: “la narrazione fantastica è tetica; essa enuncia la realtà di ciò che rappresenta”, mas “per via della falsità oscurata.”¹⁰¹

⁹⁹ FURTADO, Filipe. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁰ BRESSIÈRE, Irène. Apud. CESERANI, R. *Op. cit.*, p. 81. “... outra coisa não é que a resistência da ordem constituída à possível desordem induzida.” (tradução livre)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 67.

Essa “falsidade obscurecida” é que permite, entre outras coisas, estabelecer pontes com o próximo capítulo, mas, antes, perceber o quanto a realidade literária enunciada nos contos não é apenas ela mesma, e sim uma parte “iluminada”, isto é, que aparece aos olhos do leitor, mas que esconde sentidos obscuros, não claros, não dados à luz do explícito, e que cabem ser construídos. Os fatos fantásticos (serra, ovo e máquinas) são o “essere mostruoso che mette in crisi gli equilibri della ragione.”¹⁰² Essa razão cindida evidencia “le incongruenze del modello culturale dominante.”¹⁰³

Aos poucos, portanto, está-se construindo uma visão que vai compondo um cenário propício para a continuidade desse trabalho. Temas como “ruptura”, como “contradição”, “incongruência”, “ilusão”, “*chiaroscuro*”, “ambigüidade”, “ordem/desordem”, “loucura/lucidez”, “racional/irracional” vão aproximando, por enquanto apenas intuitivamente, o fantástico de algumas características de um chamado “espírito barroco”.

Com efeito, para além da oposição básica entre o mundo empírico e o mundo meta-empírico, qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole, como: real/imaginário; racional/irracional; verossímil/inverossímil; transparência/ocultação; espontaneidade/sujeição à regra; valores positivos/valores negativos.¹⁰⁴

O jogo dos paradoxos, é bom salientar, existe de forma muito acentuada, mas, para tornar ainda mais complexa essa relação, deve-se perceber que não se trata de um mero jogo dualista, ou seja, que coloca de um lado, por exemplo, um racional absoluto e reconhecido por todos como tal e um irracional, da mesma forma, perfeitamente identificado. São dualidades que se contaminam e perdem suas referências mais concretas. Não há nos contos um foco único, pois, no jogo dialógico, pode-se fazer parte de ambas as ordens em conflito, ou melhor dizendo, entre a ordem e a desordem. Os contos, por meio da inclusão de uma realidade meta-empírica, seguem relativizando os conceitos dicotômicos até borrarem ou fazerem esmaecer os limites entre eles. Assim, através da fenomenologia meta-empírica, multiplicam-se os focos de percepção das realidades literárias dadas. Essa multiplicação do foco não deve necessariamente ser confundida com uma desfocalização total anárquica, pois, da mesma maneira que ocorre

¹⁰² CESERANI, Remo. *Op. cit.*, p. 92. “... o ser monstruoso que coloca em crise os equilíbrios da razão.” (tradução livre)

¹⁰³ Ibid., p. 95. “... as incongruências do modelo cultural dominante.” (tradução livre)

¹⁰⁴ FURTADO, Filipe. *Op. cit.*, p. 36.

com o raciocínio estabelecido em torno da lucidez e da loucura, ou da ordem e da desordem, multiplicar o foco significa mostrar outras possibilidades, significa descentrar o ponto de vista da ordem dominante, desestabilizar, desequilibrar, colocar em xeque, em dúvida, tornar incerto o que é arbitrariamente visto como certo. Multiplicar focos é tentar perceber o que há na sombra da luz que se mostra, o que há por trás da coluna, embaixo do tapete.

O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço desta permanente incerteza entre os dados objectivos e familiares que a experiência se habituou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenómenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida.¹⁰⁵

Furtado também atualiza bastante a discussão acerca do fantástico, discussão essa não mais preocupada em desvendar uma hesitação que nasce da dúvida entre o “aconteceu” e o “não aconteceu”. O fantástico, ainda que naturalizado no terreno realista, ou seja, do lado do “aconteceu”, continua a causar hesitação, mas de outra ordem, diferente da incerteza primária entre o maravilhoso e o estranho. “Primária”, aqui, não tem intenção desabonadora, desdenhosa, mas significa talvez uma etapa primeira, que, depois de mais ou menos assimilada – ou depois que ultrapassa o terreno do “aconteceu” ou do “não aconteceu” –, passa a gerar incerteza de outras naturezas, mais complexas. Principalmente se, mais uma vez, ficar sugerida uma alegoria aberta. Se, para Todorov, o fantástico terminava quando o impasse entre o maravilhoso e o estranho se resolvia, aqui ele está ainda funcionando com toda a sua força desestabilizadora, uma vez que a sensação de descontinuidade entre ordem e desordem que ele provoca “leva a constantes reavaliações da pseudo-realidade que lhe é proposta”¹⁰⁶. Esse pronome “lhe”, falando-se tanto em ambigüidade, se deixa permanecer assim, ambíguo, uma vez que pode se referir tanto à personagem solitária quanto ao leitor. Essa possibilidade alegórica fica, mais uma vez, sugerida em Furtado:

Cabe agora perguntar se este (o fantástico) se limita afinal à repetição incessante da disputa propositalmente sem solução ou saída entre o mundo natural e a ordem meta-empírica que aparenta subvertê-lo. Por outras palavras: se a narrativa do tipo em análise,

¹⁰⁵ Ibid., p. 36-37.

¹⁰⁶ Ibid., p. 44.

à primeira vista tão fechada sobre si mesma e sobre a estrita literalidade daquilo que encena, se fica por aqui ou se, pelo contrário, a própria ambigüidade revela disponibilidades semânticas que porventura ultrapassem essa constante autocontemplação e possam constituir novos contributos para o conhecimento.¹⁰⁷

E continua pouco adiante: “assim, mesmo que se omita qualquer polêmica ideológica expressa (o que, de resto, acontece freqüentemente), a tessitura da narrativa fantástica contém implícita na própria ambigüidade de que vive uma retomada de posição potencial.”¹⁰⁸ Ou seja, fala de uma narrativa apenas “à primeira vista” fechada, fala de “disponibilidades semânticas” que “ultrapassam” uma constante autocontemplação, fala em “mesmo que” se omitam sentidos, fala ainda de um “conteúdo implícito” e de uma “posição potencial”. Trata-se de uma leitura aberta, que nega sim a moral da história unívoca das fábulas, mas que potencializa sentidos múltiplos, sempre atualizados por determinado condicionamento interpretativo historicamente construído.

Toda essa discussão que se vem tecendo acerca de características da literatura fantástica em geral e dos contos em particular pode dar a impressão de que apenas teóricos europeus se dedicaram ao tema, o que não é, em absoluto, uma verdade. Há toda uma já tradicional crítica latino-americana que se preocupou seriamente em pensar sobre o tema. Às vezes, dentro dos mesmos referenciais europeus (que já são referenciais bastante diversificados), outras vezes trazendo a discussão mais para “dentro de casa”, ou seja, para a realidade latino-americana construída pelo discurso literário. São fortes algumas tendências literárias que primaram pelo maravilhoso, pelo mágico, pelo alegórico, obviamente não excludentes entre si. Talvez valha a pena também citar aqui algumas de suas muitas contribuições, uma vez que, embora em países considerados periféricos, propuseram discussões centrais, seja em forma de teorização, seja em forma de produção literária propriamente dita. Ou em ambas, como é o caso mais conhecido de Jorge Luis Borges. Foi ele, aliás, que, em conjunto com Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, organizou a *Antología de la Literatura Fantástica*¹⁰⁹, reunindo cerca de setenta e cinco contos de diversas épocas e lugares. Há

¹⁰⁷ Ibid., p. 134.

¹⁰⁸ Ibid., p. 135.

¹⁰⁹ BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (Orgs.) *Antología de la literatura fantástica*. 4ª. edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002. P. 8 (a primeira edição é de 1965)

na obra autores tão tradicionais quanto díspares entre si. Por exemplo, há Hoffmann e há Kafka, há Guy de Maupassant e há James Joyce, há François Rabelais e há H. G. Wells, há também uma vasta gama de autores latino-americanos, como os próprios organizadores, entre outras misturas. Isso, por si só, já mostra o caráter aberto dos conceitos de fantástico entrevistados pelos autores. No prólogo à obra, de responsabilidade de Casares, já há essa preocupação em deixar claros os conceitos bastante abertos sobre o tema.

No debe confundirse la posibilidad de um código general y permanente, con la posibilidad de leyes (...) Si estudiamos la *sorpres*a como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que non hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento.¹¹⁰

Ao vislumbrar leis gerais, que afinal permitem a discussão de algo chamado fantástico, Casares justapõe as leis especiais, que vão promover a dialética entre as leis, de onde, sendo um dos lados sempre muito particular, surge sempre uma literatura fantástica renovada. No prólogo, o autor ainda faz um breve histórico da literatura fantástica, com suas mudanças ao longo do tempo, e, ao chegar mais perto dos dias atuais, ressalta o caráter realista da literatura fantástica:

Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creible sucediera un solo hecho increíble, que en vidas consuetudinarias y domesticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica.¹¹¹

Da mesma forma que os autores mais profundamente estudados, também Casares alerta para a desordem que brota da ordem reconhecida de personagens e leitores de vidas “consuetudinárias”.

Há, como já se disse, outros autores latino-americanos que discutem o tema, mas eles aparecerão mais oportunamente no capítulo seguinte, uma vez que contribuem bastante para que se estabeleça a ponte pretendida entre o fantástico e o barroco.

¹¹⁰ Ibid., p. 8-9.

¹¹¹ Id.

A fim de concluir esse capítulo, é importante insistir na aproximação que a literatura fantástica faz com a contemporaneidade, para que se possa perceber o quanto essa modalidade literária é, de fato, presente, e o quanto ela carrega de novas possibilidades significativas, que vão variando conforme o contexto também se modifica. A literatura, é claro, não “serve” apenas como explicação ou forma de entendimento de uma época restrita àquela em que foi escrita. Os contos colocados em destaque aqui, nem tão antigos nem tão contemporâneos, servem de medida para que se entenda isso. É um fantástico que se renova em função da realidade que pretende ler, mas é renovado também pela leitura que recebe. Um homem contemporâneo é um homem cindido, com seus conflitos que nascem da quebra de seus valores, da contradição de suas posturas, da ausência de paradigmas seguros, da perda dos referenciais existentes nas grandes narrativas. É um homem individualista sem individualidade, um individualista massificado. Sua identidade, formada sempre pela figura do outro, não vê nesse outro uma marca de individuação, pois o próprio outro vê seu caráter identitário formado por um discurso unívoco, que se quer verdadeiro, de uma ideologia autoritária mascarada de liberdade. Qualquer leitura crítica, por mais simples que seja, do contexto contemporâneo, percebe um sujeito pautado nessa estranha idéia de um individualismo que implica a perda da individualidade, pautado ainda na identificação entre consumo e felicidade, no apagamento do sujeito que se esconde atrás de identidades vinculadas à ideologia de mercado. Esse contexto, que propõe uma visão simplista e unívoca da condição humana, consegue, muitas vezes, com seu discurso onipresente, construir verdades aparentemente sólidas e peremptórias.

Quando, no entanto, se busca olhar por trás dessa máscara de verdades prontas e mergulhar mais profundamente nesse mar de águas que se dizem calmas, encontra-se um mundo diverso, múltiplo, prenhe de caos; um caos, contudo, que não remete a uma visão simplista que o identifica com “bagunça”, mas como possibilidade de sugerir novas ordens diferentes das impostas pelo atual *statu quo*. E, então, a realidade revela-se complexa, mostra uma face difusa plena de novos olhares que dialetizam com a máscara organizada do discurso dominante. São múltiplas ordens que dialogam, se complementam, se contradizem, se excluem, enfim, que dinamizam o processo dialético e impedem que a “unanimidade burra” a que já se referia Nelson Rodrigues se instale confortavelmente em todos os aposentos.

Entretanto, se essas vozes que subjazem ao discurso soberano forem abafadas constantemente e não conseguirem perfurar a máscara e enredar-se nela, elas sucumbirão ao abafamento, serão asfixiadas pelo discurso impermeável que se quer impor; ou, no máximo, sobreviverão no isolamento, exiladas, sem comunicação efetiva que possa mostrar outras verdades possíveis ao conhecimento da coletividade. Se se busca perceber que há problemas de contexto que devem ser **superados** pelo sujeito, que há uma realidade complexa e rica que deve ser explorada para que se construam novos possíveis caminhos, e que as ciências vêm buscando meios de derrubar muros limitadores, é preciso, em algum momento, pensar em tornar viável para o sujeito a percepção da complexidade, bem como o seu entendimento e o diálogo crítico com ela, para que emergjam novas ordenações capazes de fazer com que o sujeito aja no contexto e modifique-o por meio das antíteses necessárias à tese que se quer única e verdadeira. Se a realidade não é assim simplista como apregoam os clichês da contemporaneidade, é evidente que a complexidade do mundo deve vir à tona, ser entendida, para que o sujeito possa tecer seu mundo a partir da diversidade percebida e construída.

O escritor português José Saramago, em um depoimento para o documentário *Janela da Alma*, conta uma história que pode ser bastante ilustrativa aqui. Diz ele que, ao entrar em um teatro de Lisboa, se encantava com uma coroa de flores que adornava a boca de cena do palco. Certa vez, no entanto, teve a oportunidade de olhar para essa mesma coroa de outro ângulo, do lado de dentro do palco, surpreendendo-se com uma imagem feia, de armações ocas de madeira, cheias de poeira e teias de aranha. E conclui dizendo que, a partir daquela experiência, aprendeu uma grande lição: “para se conhecer as coisas, há que lhes dar a volta. Dar-lhes a volta toda”¹¹². A literatura, utilizando-se da confrontação dialética entre os discursos, é capaz de contrastá-los e subvertê-los, tornando possível que outras ordens sejam postas em evidência como possibilidades de fazer com que esse “sujeito assujeitado” consiga vislumbrar outras formas de construção da consciência coletiva e individual. A literatura, de um modo geral, possui essa propriedade ética. E os contos analisados aqui, utilizando-se de uma forma particular de efabulação, também contribuem para isso, para colocar em xeque uma determinada ordem, para que se entrevejam outras ordens possíveis que são abafadas por uma unanimidade que sufoca o sujeito. Pode-se falar que os contos trazem para a

¹¹² JANELA da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. São Paulo: Europa Filmes: Distribuidora Consórcio Europa, 2003. 1 filme (73 min): colorido.

cena a luta pela própria busca da autonomia do homem. Não uma autonomia de sentido individualista, “cada um por si”, mas com intenção de, por meio da subjetividade livre, contribuir para a mudança coletiva. Nos contos, por exemplo, essa autonomia é completamente castrada. Esse poder de autonomia se revela uma falácia, uma vez que a submissão aos padrões é a única alternativa para uma vida sem conflitos. Ora, se a autonomia está presa a forças externas, ela não existe. A supressão da liberdade individual em prol da inclusão em um sistema severo de valores garante a ausência de conflitos externos. Mas, e os conflitos internos? Ou são abafados pelo rolo compressor do estado de coisas, ou desfiguram o indivíduo e o submetem ao estado de loucura, que pode aparecer em forma de um autismo social (Gérion), ou em forma do louco perigoso, que ameaça a ordem instituída e por isso deve ser isolado. Sem dúvida, a conotação política é bastante aparente; política no sentido primeiro, de organização da *polis*, buscando artifícios que modelem o homem a fim de fazê-lo ocupar o espaço reservado a ele pelo estatuto seja do Estado – no caso das ditaduras com seus sistemas totalitários –, seja da tal mão invisível do mercado neoliberal – se se quiser atualizar a leitura –, seja de qualquer ordem que se queira impor como imperativa e soberana. Seja qual for a alegoria entrevista pelo leitor, importa deixar claro que os contos trabalham sob a perspectiva de um controle social que se opõe à ética da convivência e a qualquer tipo de visão que escape do controle formatado da massa. É claro que o tema não é novo, e pode ser visto em obras muito anteriores e “ultra-realistas” (para lembrar apenas um exemplo bastante conhecido, da literatura universal, lembre-se de *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen). A linguagem aqui, porém, é bastante diversa e se utilizará do fantástico como criador de um labirinto social e de figuras alegóricas para colocar em evidência a fragilidade do herói e sua falta de perspectiva no desenvolvimento de suas potencialidades. Se o herói romântico se destacava pela avidez e perspicácia e podia fazê-las aflorar, o herói moderno também se destaca, mas é inapto para reagir e sucumbe, acaba engolido pela estrutura da *aurea mediocritas* que o circunda, em que pese a atribuição de uma expressão clássica para o barroquismo dos contos em questão.

Ce fantastique de la fin du XX^e siècle refuse le ressassement d'éléments folkloriques (...) On pourrait le croire intellectuel (...) Or, il enregistre à sa manière les violentes mutations de la civilisation et de l'écriture. Sensible assurément à l'inquiétude originelle qui hante l'homme et son destin, il n'ignore pas les aspects neufs qu'elle revêt (...) Se

distingue ici un fantastique contemporain redistribuant les pièges de l'illusion et ses éclats de la cruauté.¹¹³

E parece ser mais ou menos isso o que as personagens dos contos vivem. Fora do compasso proposto pelo andamento coletivo, sem capacidade de entendimento das violentas mutações ou imobilismos de sua sociedade, são presas de um destino que se constrói e se impõe a elas cruelmente, de força muito maior que sua frágil tentativa de descobrir outros caminhos possíveis. Ao olharem para si mesmas, não conseguem imagem satisfatória; ao olharem para a figura do outro, não conseguem encontrar nele imagem satisfatória. Nenhuma imagem preenche esse “indivíduo dividido”, que caminha errante e gasta sua vida atrás de uma visão sobre si mesmo e sobre as coisas que o cercam.

¹¹³ STAINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. 3^e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. p. 120/121. (Que Sais-Je?). “Esse fantástico do fim do século XX recusa a voltar-se para elementos folclóricos (...) poder-se-ia crê-lo intelectual. Acontece que ele registra a seu modo as violentas manifestações da civilização e da escritura. Certamente sensível à inquietação original que fere o espírito do homem e seu destino, ele não ignora os aspectos novos que ela reveste. Distingue-se aqui um fantástico contemporâneo que redistribui as armadilhas da ilusão e seus ‘escândalos’ da crueldade.” (tradução livre)

4. BARROCO: ELIPSES QUE SUGEREM

4.1 Um olhar sobre o conhecimento

Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (...) já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne finita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho da minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem do meu pavor de ficar indelimitada... então que eu tenha grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. (...) Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam, de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinha o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo. (Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G.H.*)

Antes de se falar em uma literatura fantástica mais contemporânea relacionada a algumas propostas estéticas e ideológicas barrocas, será importante, ainda que muito brevemente, estabelecer algumas idéias a respeito do que se entende por conhecimento contemporâneo. Tal espécie de discussão é importante na medida em que ajuda a colocar a discussão central desse estudo dentro de um cenário que não pareça meramente subjetivo. Procura-se, então, construir um pequeno pano de fundo em cima do qual a discussão sobre o fantástico e o barroco surja com mais sustentação. Algumas idéias sobre o pensamento marcado pela complexidade do conhecimento ajudarão a entender melhor a própria relevância do estudo, uma vez que a proposta do pensamento complexo vem ao encontro da perspectiva barroca, pois questiona o saber proposto por uma maior rigidez clássica. Não será, é verdade, uma discussão aprofundada, mas, mais ampla e genérica, pode-se, a partir dela, ao menos afunilar e aprofundar a questão central desse capítulo, a saber: as relações entre o fantástico e algumas modalidades de pensamento e de estilo barrocos. A perspectiva barroca que pode travar diálogo com o pensamento complexo é notoriamente marcada pela consciência de ser, ela mesma, uma forma complexa, multiforme e imprecisa. No entanto, na visão de mundo contemporânea, ainda parece persistir de forma bastante incisiva uma herança da ciência

positivista, que carrega consigo a ânsia e a necessidade de reduzir e formatar o real, com a vã esperança de controlá-lo, fechando-se à dúvida e às diversas ordens possíveis de conhecimento. Há uma busca por respostas definitivas a tudo, há uma criação de modelos para enquadrar o que assusta, há, enfim, a colocação de uma “ordem” pretensamente unívoca na complexidade das relações de toda e qualquer natureza.

Essa diferença de visão de mundo não envolve apenas o terreno da arte e da literatura, como se elas fossem entidades totalmente distintas e independentes das interferências de um “mundo externo”. Envolve sim, mais amplamente, toda uma teoria acerca do conhecimento contemporâneo. Cabem, aqui, algumas reflexões sobre isso, para, posteriormente, poder-se voltar ao terreno da literatura, e, especificamente, da literatura fantástica aplicada à produção e à recepção, mergulhando-a em uma visão marcada por características barrocas.

Deparar-se diante do caótico, vago e desorganizado, diferente de agir como modo de se estabelecer um processo criativo, de pensamento livre, ousado e aberto, pode levar o homem, em um primeiro momento, ao medo e à angústia. E, amparado pela noção de verdade absoluta da ciência clássica, acaba provocando a busca por cristalizar o mundo e, conseqüentemente, cristalizar-se, às custas de organizações simplistas, leituras reducionistas da realidade, num fechar do que poderia ser amplo, tornando único, estanque e imóvel o que poderia ser múltiplo, dinâmico e transformador. Frente a essa possibilidade dupla de se reconhecer dentro da realidade, uma das “funções” que a literatura fantástica parece exercer é a de propiciar constantemente o contato com a incerteza, com a ambigüidade. É a criação do momento de hesitação o que muitas vezes joga com o desarme das verdades cristalizadas.

A aura democrática que envolve o discurso da contemporaneidade produz seus embustes. A própria idéia de multiplicidade de mídias, da diversidade dos meios comunicativos muitas vezes mascara a reprodução de, no fundo, um discurso hegemônico. Maffesoli também discute essa questão: “esse processo é particularmente evidente no que diz respeito à proliferação dos objetos de comunicação, ou reputados como tais. Eles são objetos de um verdadeiro culto, e, sobretudo, fornecem uma multiplicidade de cultos comuns.”¹¹⁴

Além, como já foi dito, do coro uníssono de vozes que propalam, por meio de diversas mídias, um discurso único, o próprio indivíduo, também influenciado por isso,

¹¹⁴ MAFFESOLI, Michel. *Op. cit.*, p. 194

busca agarrar-se a certezas que lhe confirmam a sensação confortável da segurança. A necessidade imperativa dessa segurança cria dogmas e os argumentos que defendem estes dogmas encaixam-se entre si, mesmo que distorcidos para o lado da conveniência (nunca é demais lembrar que os regimes totalitários eram/são feitos de visões de mundo inflexíveis, de doutrinas que não abriam/abrem espaço para a diversidade e que pregavam/pregam a cultura da eliminação do diferente). A criação desses dogmas pode revelar, muitas vezes, o medo que se tem de implodir o porto seguro que se conseguiu construir, enrodilhado na própria fixidez das certezas pretensamente únicas e imutáveis.

Perceber a dinâmica da vida como – com o perdão do lugar-comum – uma “incansável busca” é demover a idéia da ortodoxia das convicções. Navegar é preciso, e navegar é, em última instância, o próprio viver, pois as certezas são muitas vezes provisórias, sempre objetos de questionamento. O fascínio pelo pensamento e a “certeza da provisoriedade”, da incompletude e da presença da própria incerteza serão as nascentes de um rio que flui permanentemente. Pedro Demo fala sobre a aventura da incerteza, concluindo que “a tarefa principal do conhecimento é, pelo menos até certo ponto, desfazer as verdades, para descongelar os entraves ao processo de questionamento e inovação.”¹¹⁵

Esse é um processo que nunca pára ou se completa: questionar desestabiliza, destrói certezas e acaba por criar o novo, que por sua vez pode gerar outros questionamentos que levam a outras inovações. Espirais infinitas, sem linha reta, sem mera, pura e simples soma de causa e efeito, o que transformou pode ser transformado, o novo pode ser o velho, a resposta pode ser a dúvida e o fim, o recomeço. *Mutatis mutandis*. Uróboro. Espiral. Barroco.

O progresso das certezas científicas produz, portanto, o progresso da incerteza, uma incerteza 'boa', entretanto, que nos liberta de uma ilusão ingênua e nos desperta de um sonho lendário: é uma ignorância que se reconhece como ignorância. E, assim, tanto as ignorâncias como os conhecimentos provenientes do progresso científico trazem um esclarecimento insubstituível aos problemas fundamentais ditos filosóficos.¹¹⁶

Como o sujeito constrói seu mundo de significados, a subjetividade passa a ganhar terreno. Não uma subjetividade pura e simples – o que poderia se transformar

¹¹⁵ DEMO, Pedro. *Conhecimento moderno – sobre ética e intervenção do conhecimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

¹¹⁶ MORIN, Edgard. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

em um mero *laissez-faire*, ou em um reino de vale-tudo – desvinculada do meio ou, no caso da literatura, desvinculada da âncora do texto. Ao contrário, a subjetividade também é construída dialeticamente com o espaço e o tempo, motivo pelo qual uma verdade não pode se pretender universal e eterna. Dessa forma, pode-se ter uma verdade hoje, que não foi ontem e tampouco será amanhã, formando, então, uma verdade marcada temporalmente. Tal verdade pode, da mesma maneira, servir para determinados lugares ou grupos de pessoas, mas não se aplicar em todos os cantos do mundo, sendo, portanto, marcada espacialmente. A verdade, em última análise, não se reconhece mais como absoluta.

Dentro desse modo de entendimento da verdade, a utopia de um mundo desvendado pela ciência pulveriza-se e permanece a certeza de que o trabalho intelectual caminha *ad infinitum*, percebendo, avaliando, levantando hipóteses, desconstruindo, trazendo elementos novos, reconstruindo o saber. Essa é a espiral do conhecimento, que confere dinamicidade ao processo contínuo da redescoberta e do próprio reencantamento com o mundo e seu processo permanente de metamorfoses.

Só pode ser aceito por científico, o que for discutível formal e politicamente. Essa perspectiva não lança a ciência no relativismo, até porque este é socialmente impraticável – tem pelo menos validade no espaço e no tempo –, mas modula para a criatividade científica um ambiente de atualização permanente, congruente com a tendência inovadora intrínseca. (...) Se existe alguma coisa permanente em ciência, é a provisoriedade de seus resultados ou a perenidade do questionamento.¹¹⁷

Mais uma vez, as marcas da subjetividade afloram e extravasam os moldes positivistas da neutralidade e da negação da individualidade e da experiência histórica.

Calabrese, ao discutir um possível barroco contemporâneo, transita, inclusive, pelos caminhos da Física, campo tão distante da literatura, refletindo sobre a teoria do caos e sobre as diversas ordens inscritas na desordem. É a multiplicidade de focos que um objeto recebe dentro da perspectiva barroca. É a desestabilização das verdades universais: “Con ciò abbiamo tuttavia implicitamente risposto alla questione dell’unicità. Se il carattere di un’epoca dipende dal punto di vista e dalla regola di pertinenza, è evidente che non ci sarà *un* solo carattere, ma molti.”¹¹⁸

¹¹⁷ DEMO, Pedro. *Op. cit.*

¹¹⁸ CALABRESE, Omar. *Op. cit.*, p. 14. “Com isso, todavia, respondemos à questão da unicidade. Se o caráter de uma época depende do ponto de vista e da regra de pertinência, é evidente que não haverá *um* caráter apenas, mas muitos.” (tradução livre)

A distinção entre uma visão clássica de mundo e uma visão barroca é incisivamente evidenciada por Calabrese:

Per “classico” intenderò sostanzialmente categorizzazioni di giudizi fortemente orientati alla stabilità e all’ordine. Per “barocco” intenderò invece categorizzazioni di giudizi che “eccitano” fortemente l’ordinamento del sistema, e lo destabilizzano da qualche parte, lo sottopongono a turbolenza e fluttuazione.¹¹⁹

Calabrese, com esse raciocínio, é capaz de deixar clara a diferença de que se utiliza para confrontar o clássico e o barroco, e de, ao mesmo tempo, lançar reflexões sobre esse barroco capazes de fazer entender a presença do fantástico nesse cenário. E ele não está sozinho. Diversos teóricos trabalham dentro dessa perspectiva, como também se verá.

No entanto, por que falar disso, mesmo que rapidamente? Porque “fixidez de certezas”, em oposição à “dúvida como propulsora do conhecimento”, parece estar no centro do debate a respeito dos contos aqui estudados.

4.2 O barroco como chave para a leitura do fantástico

Como já se pôde entrever na discussão acerca da validade dos contos enquanto literatura fantástica, e nas reflexões, ainda incipientes, a respeito da perspectiva barroca na arte e no conhecimento de um modo geral, parece hora de inscrever, finalmente, esse barroco dentro do jogo de possibilidades múltiplas de reconhecimento e conflito diante da instabilidade provocada pelo fantástico. Além de mais esse elemento barroco, que aparecerá para tornar mais complexos (no sentido aqui proposto) os raciocínios desse trabalho, também o leitor ganhará mais espaço a partir de agora, pois todo esse jogo provocativo da narrativa fantástica necessita da participação fecundante do sujeito, disposto a encarar o objeto literário de forma a emprestar-lhe novos sentidos, nem sempre dentro de uma ordenação normativa e/ou convencional. Da mesma forma, o “espectador” (termo não muito apropriado, pois dá uma idéia de passividade que não combina com uma tarefa que transcende o imobilismo) barroco é alguém que deve participar do pacto lúdico que a produção não só faculta, mas exige.

¹¹⁹ Ibid., p. 16. “Por ‘clássico’ entenderei substancialmente categorizações de juízos fortemente orientados para a estabilidade e para a ordem. Por ‘barroco’, ao contrário, entenderei categorizações de juízos que ‘excitam’ fortemente a ordenação do sistema, e o destabilizam de um modo ou de outro, submetendo-o à turbulência e à flutuação.” (tradução livre)

A perspectiva aqui apontada acerca das semelhanças entre a narrativa fantástica presente nos quatro contos analisados e uma cosmovisão que se chamará de barroca não deve, evidentemente, estar exclusivamente presa ao que se conhece por Barroco Histórico, localizado mais acentuadamente no século XVII. Não se prender exclusivamente a algo não significa, entretanto, esquecer esse “algo”. O barroco histórico será bastante explorado, e será dele que brotarão as próprias características que transcendem a sua demarcada historicidade. Não se trata, portanto, de transplantar o barroco do século XVII, com todos os seus atributos contextuais, para os séculos XX e XXI. O anacronismo seria inevitável. Porém, esse barroco histórico dará algumas chaves para que se entenda – mais filosófica e esteticamente, e menos historicamente – o diálogo entre os tempos e possibilitará analogias bastante ricas no que toca a uma visão de mundo marcada pela contradição, pela ilusão, pelo trabalho do leitor/espectador na construção de sentidos, nos próprios sentidos de ambigüidade, eclipse, pacto lúdico, incerteza, instabilidade, entre muitos outros termos. Luiz Costa Lima adverte para o caráter plural da presença barroca. Discutindo Severo Sarduy, autor cubano, e Gilles Deleuze, filósofo francês, o crítico brasileiro busca associar o barroco à figura da elipse e, a partir daí, dar a esse mesmo barroco um caráter trans-histórico, de que o barroco histórico nada mais seria do que um dos momentos em que essa sensibilidade floresceu: “instaura-se deste modo um caminho trans-histórico de caracterização do barroco, frente ao qual o historicamente constatável não passaria de um caso particular.”¹²⁰ Ao deslocar o sentido do barroco para além de seus limites históricos, ele ainda estabelece pontes entre o barroco e a contemporaneidade, assinalando

o fato incontestável que a sensibilidade contemporânea encontra tantos pontos de contato com a cultura do barroco que foi capaz de redescobri-la, de revalorizá-la e não só de promover, fora do estrito campo da arte, a reedição de seus tratadistas, como ainda de propor um neobarroco. No estágio atual da discussão, contudo, é conveniente não derivar daí uma tipologia e, ao invés, aceitar a idéia do neobarroco apenas como uma aproximação analógica.¹²¹

¹²⁰ LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. P. 108. O capítulo no qual o autor trata dessas questões se intitula “*Imitatio* e barroco”, que já é bastante sugestivo a partir do próprio título, uma vez que destaca, de um lado, a perspectiva clássica renascentista da *imitatio*, e de outro, a “fuga” barroca.

¹²¹ Ibid., p. 111.

Além, então, de encontrar semelhanças incontestáveis entre as “sensibilidades” barroca e contemporânea, também reforça a idéia de que uma fixação de tipologias seria uma ilusão anacrônica, mas deixa claro que é sim possível estabelecer analogias entre essas duas “sensibilidades”. Assim, é de extrema relevância a sua constatação, já que não se quer, com o termo “neobarroco”, falar em igualdade entre os períodos, mas de semelhanças, pois a história caminha, do modo como é entendida aqui, por movimentos espirais (eis aí mais uma analogia barroca), e não circulares, nem lineares ou planos.

“No sentido em que é tratado na filosofia da arte, o drama barroco é uma idéia. Esse tratamento difere do que caracteriza a história da literatura.”¹²² Aproveitando essa noção de que o barroco é uma “idéia”, é que se pode, em termos, deixar de lado o estudo fenomênico do barroco histórico, localizado no século XVI e XVII, e transitar mais “à vontade” para trazer até o conto fantástico brasileiro apenas essa “idéia”, que, como afirma o próprio Benjamin, pode ser estudada e aplicada a outros fenômenos descolados de uma época específica. É uma espécie de ponte conceitual que dialoga com outros tempos e lugares e permite que se importe uma idéia para levá-la a visitar fenômenos existentes em outro cronotopo. “Na filosofia da arte (...) o processo histórico é virtual. O extremo de uma forma ou gênero é a idéia, que como tal não ingressa na história da literatura.”¹²³ Como já se disse anteriormente, e Benjamin também o afirma, o barroco que será aqui cotejado com a ficção fantástica presente nos quatro contos estudados é, ao invés de apenas histórico, também uma espécie de “barroco idéia.” A “idéia”, assim, é abstraída do “histórico” – e por isso ele é importante, vital – para que, desprendida, possa ecoar e incorporar outros objetos – do macro para o micro – ideológicos, artísticos, literários, fantásticos. Assim, “o barroco promove a ruptura e a unificação dos fragmentos para formar uma nova ordem cultural” e “deixa de ser ‘histórico’, isto é, um pretérito perfeito, condenado por reacionário e conservador, para ser a nossa modernidade permanente, uma modernidade ‘outra’, fora dos esquemas progressistas da história linear. O barroco é, para Lezama, a nossa meta-história, a que se coloca fora do desenvolvimento do Logos hegeliano.”¹²⁴ É importante notar como a

¹²² BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. P, 60.

¹²³ Id.

¹²⁴ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998 (Estudos: 158), p. 6. A autora começa a obra, em um capítulo chamado “A americanização do barroco”, justamente defendendo esse deslocamento analógico a que já se referiu Benjamin, visto que ela é uma pesquisadora que trabalha com bastante acuidade o “maravilhoso” latino-americano.

idéia de caos está subjacente ao pensamento de Chiampi – referindo-se ao cubano Lezama Lima – já que caos não é apenas desordem, mas sim a desordenação de uma ordem convencional, trazendo a sugestão de outras ordens possíveis. A ficção fantástica utiliza-se de um *fingere* explícito. Rompe ordenações convencionais, desestabiliza e repropõe novos olhares ou formas de percepção da realidade. Interessante o olhar de Lezama Lima, que vê o barroco como uma contraconquista, revolucionária, desprendida do barroco histórico para ganhar ares de permanência: o barroco, depois do século XVI. O barroco passa a ser visto como “uma negação e uma reformulação da mimese realista (...): proliferar (nomear, descrever) não é mais dizer a realidade a secas ou documentá-la, mas sim homologar, na forma da expressão (o barroquismo verbal), a forma do conteúdo (o real maravilhoso americano).”¹²⁵ Não é o caso, aqui, e ao contrário do que possa parecer, fazer a literatura fantástica se sobrepor à literatura tida como realista, como se essa última fosse um modo meramente servil de “reproduzir” fotograficamente uma dada realidade. O problema não está na literatura de cunho realista, mas na ilusão de que essa literatura seja fiel à realidade externa. Sabe-se bem que uma produção faz dialogar a realidade externa de um autor com sua realidade interna, ambas reciprocamente alimentadas. Portanto, não há como um autor, dono de um discurso advindo das vozes sociais nas quais está inevitavelmente mergulhado, produzir uma literatura objetiva, como se a realidade também o fosse. Esse espelho da realidade, imagem muitas vezes usada ao se referir à literatura realista, sempre sai “distorcido” pelo ponto de vista do autor. O problema, reiterando, ocorre quando se confunde uma literatura que constrói personagens e situações não estranhas ou impossíveis à realidade do leitor com a idéia de que ela simplesmente imita essa realidade.

Feitas essas considerações, pode-se voltar ao raciocínio proposto por Chiampi, mostrando o quanto há de mudança na perspectiva dos modos de representação da realidade apresentados por ela, ajudando, novamente, a estabelecer elos fortes de contato entre o fantástico e o barroco. Tal aproximação se dá quando fala da negação ou reformulação da mimese realista, vendo no fantástico uma busca por representar a realidade de outra forma, ficcional às claras, sem essa “ilusão documental” de que já se falou, sem uma pretensa objetividade entrevista pelo leitor. Falando de modo especulativo, pois não será aprofundada a relação, a narrativa fantástica pode ser comparada à estratégia do *estranhamento* proposto por Brecht. Quem assiste a uma de

¹²⁵ Ibid.

suas peças, sabe que o que está vendo é teatro, pois ele quebra a ilusão de realidade, ele implode a quarta parede do teatro realista. Por isso é que se falou anteriormente que a ficção fantástica faz valer abertamente a própria origem do termo ficção: *fingere*. Mas não é um *fingere* que aliena, que descola a narrativa da realidade. O fantástico usa suas máscaras, mas para fazer o leitor formular outras faces por detrás delas, diferente da leitura de uma obra que procura identificar máscara e face “real”. Não custa lembrar a distinção feita por Eco entre o Hipo-realismo e o Hiper-realismo (termo que usa para o fantástico e seus “derivados”). O próprio barroco também pode ser visto como uma máscara atrás da qual cabem diferentes olhares.

O Hiper-realismo denuncia o fato de que a realidade, como estamos habituados a vê-la, é efeito de uma manipulação mecânica: e, em consequência, torna pública a própria falsidade programática (...) O Hipo-realismo é mentiroso porque quer fazer-nos crer que diz a verdade, enquanto o Hiper-realismo põe logo às claras o fato de que está dizendo mentiras. Esta é a grande diferença entre os dois.¹²⁶

O barroco trabalha a mimese de forma diversa em relação à *imitatio* renascentista de orientação clássica, e isso parece ser fundamental:

A operação renascentista da imitação do mundo real por um mundo reproduzido com arte é substituída, segundo Foucault, por uma forma de representação que já não se baseia na imitação e que é pura representação. Uma representação que tem um determinado valor na medida em que produz efeitos sensíveis, patéticos ou de conhecimento, susceptíveis de serem aceites, e já não pela sua correspondência analógica com uma realidade estável preexistente.¹²⁷

Eis outra relação importante com o fantástico, e presente nos contos, já que entra aí mais uma vez a questão da forma de se representar a realidade, não necessariamente calcada na idéia de imitação, mas sim de *re*-representação, ou seja, uma forma nova de tornar presente uma realidade sugerida. A aparente falta de correspondência entre as imagens construídas pelo barroco e pelo fantástico e o mundo concreto preexistente é outro elemento que os aproxima, lembrando que isso não significa fuga (como bem lembrará Affonso Ávila mais adiante), mas reencontro reelaborado com a realidade.

Vale salientar ainda mais esse ponto em que se discutem os modos de representar a realidade, diferente no barroco em relação à *imitatio* clássica renascentista,

¹²⁶ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

¹²⁷ CARERI, Giovanni. “O artista”. In: AMELANG, James et al. *O homem barroco*. Direção de Rosario Vilari. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991. P. 262.

que é fruto de uma releitura bastante distorcida da *mimesis* aristotélica. Luiz Costa Lima volta à questão, usando uma imagem bastante interessante a respeito do modo barroco de representação. Ele usa a elipse, forma geométrica sem centro único – uma espécie de deformação do círculo – como metáfora da condição barroca, desfocando e multiplicando seus centros. A elipse, portanto, surge como uma potente metáfora, usada para mostrar essa deformação do círculo perfeito, deixando-se entrever o descentramento, a pluralização/multiplicidade de centros, evitando o que Sarduy, citado por Costa Lima, chama de “clausura conceitual” própria de um sistema cêntrico (o círculo de centro único):

A *mimesis* significará a atualização do que, antes dela, já é. Sua manifestação será julgada de acordo com a conformação que apresente com um termo anterior, para sempre existente, seja enquanto puro real, a Idéia platônica, seja enquanto um real do pensamento, as noções primeiras aristotélicas. Em seu limite, portanto, a *mimesis* clássica está fadada à ornamentalidade. Neste sentido, conquanto situem a verdade em posições diferentes quanto à prática discursiva, quer a *mimesis* aristotélica, quer a *imitatio* renascentista terminavam por marcar a *mimesis* com um mesmo selo, por curvá-la ao mesmo destino. Já a dobra ilimitada do barroco converteria a verdade em *excêntrica*, impedindo-a, por conseguinte, de impor um *pré-juízo* sobre as obras particulares.¹²⁸

A *mimesis* clássica, segundo o autor, portanto, “atualiza” uma ordem já estabelecida, conforme um mundo platônico ideal ou mesmo de ordem aristotélica. E, embora com “ornamentos” diferentes, expressa as mesmas certezas acordadas entre o mundo das artes e do pensamento organizado e reconhecível. Já o barroco, também se utilizando desse mundo de pensamentos formatados, mostra sua diferença ao apontar para o novo, para o desconhecido e, pode-se concluir, para o que ainda está carente de uma ordem tranquilizadora. Por isso ele é inquietante, pois desestabiliza um mundo dado e propõe outros olhares a partir do já construído. Ele retira o centro único e rígido das formas clássicas, relativizando-o e abrindo olhares múltiplos. Por isso também, o barroco, caracterizado por esse “descentramento como repetição e ruptura, é também semântico, mas de maneira negativa: não garante ao homem, ao recebê-lo na sucessão e na monotonia, uma inscrição simbólica, mas sim, ao contrário, dessituando-o, fazendo-o oscilar, privando-o de toda referência a um significante autoritário e único, lhe assinala a sua ausência nessa ordem.”¹²⁹

¹²⁸ LIMA, Luiz Costa. *Op. cit.*, p.108/109.

¹²⁹ SARDUY, Severo. Apud. LIMA, Luiz Costa. *Op. cit.*, p. 109.

Ou seja, não há uma leitura na qual o leitor se reconheça e permaneça com sua sensação de paz tranquilizadora diante de algo que já conhece e que vê com deleite. O que são aquelas personagens alucinadas atrás de sentido para os fatos insólitos? São uma sugestão do quê? Um anúncio de quê?

A figura da elipse voltará mais adiante, não só vista como forma excêntrica, mas também como figura retórica caracterizada por velar sentidos.

Eugenio D’Ors é outro autor que, com bastante poeticidade em sua análise, vai discutir o barroco como característica que transcende sua delimitação histórica. E ele coloca essa questão a partir de um ponto de vista ainda anterior ao chamado barroco histórico, dando fôlego à idéia de que a sensibilidade humana, de um modo geral, é formada pela orientação e interação de duas constantes opostas em toda a história da humanidade: uma orientação clássica e outra orientação barroca, sendo esta última uma antítese necessária à primeira. E, se o clássico tem seu berço na Antigüidade, defende a idéia de que o que chamará de “espírito barroco” nasce junto com a Pré-história. O raciocínio, à primeira vista, parece assustar, mas a idéia de caos, de desordenações múltiplas e de incerteza, segundo ele, tem sua grande metáfora constituída a partir das fases pré-históricas. E, desde lá, a humanidade dialoga, ora tendendo mais para um, ora para outra, com essas constantes, uma clássica, outra barroca, sendo uma a contradição da outra, sendo uma o equilíbrio da outra. Até nesse sentido, o desequilíbrio barroco é paradoxal, pois pode também ser visto como “equilibrador”. Interessante a forma como, ao observar uma figura barroca “selvagem” à porta de um hotel onde estava hospedado, pensa na civilização – com seu estilo comparado ao modo clássico de ver o mundo – guardada pela sua antítese (o monstro “selvagem”), que compara à desordenação, à barbárie, à antítese, ao caos barroco. Ou seja, interagindo, formando um contraponto à “civilização”, D’Ors aponta para uma desestabilização latente. Desse modo, vê o barroco como uma ameaça potencial à ordem instituída, o que começa a dar mais algumas chaves para que se pense nos contos fantásticos trabalhados aqui, uma vez que a estabilidade construída pela sociedade de personagens sofre também ela as suas ameaças, que apontam para outras ordens possíveis, igualmente latentes, que podem aflorar ou ser abafadas pela rigidez dessa civilização. “Os estados patológicos de perda ou desdobramento de personalidade, de consciência alternativa, etc. existem já em germe, quando aquele estado superior que poderíamos chamar de consciência clássica se encontra deprimido, dando então livre curso a uma floração múltipla e viciosa do eu,

substituição barroca do eu único.”¹³⁰ É extremamente significativo pensar o barroco como insurreição da consciência alternativa, porque os contos fazem brotar justamente uma mentalidade não adaptada à consciência coletiva e não ordenada pelas normas arbitrárias, deixando entrever os estados patológicos dessa sociedade, dentro de uma leitura já crítica, ou os estados patológicos do próprio indivíduo solitário e dissonante, dentro do ponto de vista das personagens homogeneizadas pelo comportamento uniforme. Embora as personagens sejam por demais frágeis no contexto dos contos, elas ao menos carregam essa ameaça potencial sugerida por ordens diferentes da ordem habitual. Aí reside um ponto de contato bastante evidente entre a visão de D’Ors sobre o barroco e os contos analisados à luz da teoria da literatura fantástica. E faz ver com mais acuidade que “o estilo Barroco pode fazer renascer e traduzir a mesma inspiração em formas novas, sem necessidade de se copiar servilmente.”¹³¹ Ou seja, também D’Ors, como já ficou claro anteriormente, vai enxergar no barroco uma forma que se metamorfoseia conforme os diversos cronotopos, mas que suga de si mesmo a “idéia” que permanece viajando.

Se D’Ors se utiliza freqüentemente das metáforas e dos vãos intelectuais sem manter os pés sempre no chão, muitos outros teóricos se preocupam em compreender o barroco também partindo da oposição à mundividência clássica, colocando-as como constantes do comportamento humano. Assim como Calabrese, já citado anteriormente, João Adolfo Hansen reitera a visão de D’Ors, trazendo novamente “a idéia de que o espírito humano tem duas grandes matrizes constitutivas: às vezes ele é clássico – então racional, harmônico, equilibrado – e às vezes ele é exaltado, excessivo, afetado, acumulado – e então é ‘barroco’.”¹³² Da mesma forma, Heinrich Wölfflin traz essa visão sobre o barroco, em uma das obras mais importantes dedicadas ao tema. Já na

¹³⁰ D’ORS, Eugenio. *O barroco*. Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, [19?]. P. 96-97. Vale lembrar que a obra de D’Ors não se sustenta em um saber rigidamente acadêmico. Trata-se de divagar, de uma forma muito bonita, sobre o barroco, lembrando a figura do Homem de Letras, ou, no seu caso, Homem de Artes. Vai pelos caminhos do jogo e novamente da antítese, buscando, por exemplo, mostrar que até o racionalista e iluminado século XVIII teve seus escapes barrocos no rebuscamento de seus jardins... (p. 29) Seu raciocínio às vezes relega o barroco à simples diversão do espírito, frugal... o clássico/científico são os dias da semana, o barroco é o domingo. Porém, isso é compreensível, uma vez que sua intenção é render homenagens a essa visão de mundo, uma visão da loucura necessária à rigidez do pensamento clássico. Além do que essa idéia de que o barroco seria o domingo em relação aos dias de trabalho da semana, ou as férias depois do ano trabalhado, aparecem apenas algumas vezes, o que não compromete a compreensão do barroco como uma cosmovisão marcada pela loucura e pelo desequilíbrio. Vai vendo, na ordem, sua antítese necessária. Ao trabalho, o ócio; à festas religiosas, o carnaval. Esse “desvio” ele vai identificando com características barrocas.

¹³¹ Ibid, p. 80.

¹³² HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco, pós-modernidade”. Revista CULT. São Paulo, n. 10, p. 58-59, maio de 98.

apresentação da obra, feita por Regina Helena Duarte Rodrigues Ferreira da Silva, há algumas questões centrais a respeito do que trata a obra, ou seja, da diferença entre o Barroco e o Renascimento. Por exemplo: “A arte clássica se revela na superfície, pois o plano é o elemento da própria linha. No barroco a imagem se organiza através da superposição de planos e a visão se dá em profundidade.”¹³³ Fala da linha, do contorno clássico e do “borrão” barroco, dissolvendo a figura; também falará da forma fechada do clássico para a forma aberta do barroco e de uma espécie de clareza absoluta do clássico para a clareza relativa do barroco. Essa clareza relativa pode fazer novamente com que se toque em um dos dois pontos já levantados aqui, relacionados à alegoria e ao *chiaroscuro* tão acentuadamente marcado nas obras barrocas.

O Barroco, dentro de uma visão clássica, é sempre bom lembrar, foi visto como imperfeição, porque impreciso, e, portanto, degenerado. Se, como já se disse, o barroco gera o incômodo por desventrar possibilidades que fogem da univocidade presente na visão de mundo dominante, não é de se estranhar que ele tenha sido uma arte abafada por toda uma “tradição” clássica, que o relegou ao esquecimento ou à ridicularização. Se “a Renascença é a arte da beleza tranqüila”, porque “oferece-nos aquela beleza libertadora que experimentamos como um bem-estar geral e uma intensificação uniforme de nossa força vital”, o barroco “se propõe outro efeito”¹³⁴, desestabilizador, que não provoca “a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade”¹³⁵ e, por isso, “a linguagem comum ainda se serve dela para designar algo absurdo e monstruoso.”¹³⁶ Justamente por esse efeito provocado pela obra barroca, que foge dos moldes da convenção, ela sofreu de uma incompreensão que a relegou ao terreno do “monstruoso”, do “absurdo”; da mesma forma, também o fantástico gera isso, mergulhando o leitor, guiado fragilmente por personagens igualmente frágeis, em um mundo à primeira vista “absurdo e monstruoso”. Mas se provoca esse efeito de instabilidade, por meio de construções que privilegiam o fato absurdo que irrompe da realidade tranqüilizadora, também provoca o fascínio ante o misterioso, ante o enigmático. Como no capítulo anterior, em que se disse que os contos fantásticos são capazes de gerar temor e fascínio ante o desconhecido, também no barroco “sente-se um certo prazer pelo raro e que

¹³³ “Wölfflin: estrutura e forma na visualidade artística”, de Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da Silva, texto de apresentação de WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 1ª. ed., 2ª. tiragem. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 16

¹³⁴ WÖLFFLIN, H. *Op. cit.*, p. 47

¹³⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 34

estivesse além das regras.”¹³⁷ É mais uma vez evidente que também os contos fantásticos violam regras da realidade e mesmo regras de uma literatura mimética em seu sentido estreito. O sentidos se multiplicam, tanto no fantástico quanto no barroco, porque não há nenhuma ordem rapidamente reconhecida ou reconhecível, e isso impulsiona o leitor/espectador para saltos que devem buscar a reorganização desse caos que se projeta nas obras. Paradoxalmente, tanto a obra barroca quanto os contos fantásticos serão iluminados pelas próprias sombras, responsáveis por guardar sentidos latentes que revelem novas ordens às obras aparentes. São as sombras que podem jogar luzes à luz! Mas uma luz diferente, múltipla em focos, de diversos matizes, diferentes de uma “luz original” e homogênea.

A luz e as sombras. Diálogo importante no barroco, ele pode, portanto, ser metaforizado e transportado para o seio das reflexões sobre os contos. O que a palavra mostra e o que ela esconde. A sombra, que em seu limite extremo, é a treva, para alguns significa pejorativamente a ausência de luz, o sem significado, o sem sentido, o *non sense*, o absurdo. O que não se percebe, às vezes, é a potencialidade de sentidos atomizada nessa sombra, sugerida pela luz. Não significa, de modo algum, que essa sombra pode esconder todo e qualquer significado, mas sim que os possíveis significados estão, de fato, abertos, mas lastreados pela luz que os sugere, evitando o vale-tudo interpretativo. A luz é a palavra aparente, e a sombra, os sentidos alegóricos proporcionados por essa luz/palavra.

Ao claro-escuro barroco, Helmut Hatzfeld assim se refere: “Se o claro-escuro apresenta um aspecto de simbolismo teatral, o motivo se amplia no conceito de que o mundo inteiro é um cenário finito que revela o infinito.”¹³⁸ É o conflito que nasce da máscara dada e finita (a luz, o texto “literal” dos contos), e o detrás da máscara, suas sombras, plurais, imprecisas.

Há também outros temas que poderiam ser chamados barrocos por analogia, especialmente se se apresentam em contraposição com seus opostos. Os temas como a vaidade, a morte, a instabilidade, o movimento, a mudança, a máscara, o disfarce, a ilusão, a dissimulação, e isso com insistência (...) na melancolia, na solidão, nos escrúpulos, na honra (...) Todos estes motivos combinados (...) podem justamente ser qualificados de barrocos. Recursos e convencionalismos como o claro-escuro, o

¹³⁷ Id.

¹³⁸ HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Barretini. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. P. 80.

impressionismo, a ambigüidade, a vacilação, a apresentação prismática, o ‘suspense’, a miragem (...) podem também ser chamados barrocos.¹³⁹

Como o barroco não se define por meio de esquematismos fáceis, obviamente nem todos os “temas” sugeridos por Hatzfeld podem ser simplesmente transplantados para os contos fantásticos, mas não há como negar uma série de características que aproximam tais contos de uma cosmovisão barroca. A própria idéia de morte permeia os contos, seja uma morte física – em “O Bloqueio” e em “O Ovo” isso é muito evidente, já que a serra investe cada vez mais sua fúria misteriosa para encurralar Gérion, acuando-o em seu confinamento, da mesma forma como ocorre com o protagonista de Caio Fernando Abreu, que se vê isolado em um quarto de hospital psiquiátrico, observando o ovo prestes a engoli-lo –, seja uma morte mais simbólica, a morte da individualidade, a morte da diferença, presente nos quatro contos. Além disso, os contos também trabalham, como já se disse repetidas vezes, com a retirada de um chão firme, de um porto seguro, deslocando o sujeito de seu trono de tranquilidade e obrigando-o a caminhar, a procurar novos referentes: “movimento e instabilidade.” Quanto à máscara, o disfarce, a ilusão, eles são características bastante próprias ao *chiaroscuro*, que, como se tem dito aqui, mascaram sentidos por meio da ilusão e do disfarce, criando estruturas ambíguas, indefinidas e vacilantes que obrigam o investimento de um novo olhar, um olhar *extraordinário* e descentrado que busca perceber outras ordens, outros centros.

Uma das obras de arte mais representativas do barroco pode ilustrar de forma muito pertinente o que se vem reiteradamente querendo mostrar sobre a percepção de ordens escondidas sob a ordem aparente: trata-se do *Colonnato* de Bernini, situado na praça em frente à Basílica de São Pedro, em Roma. O *Colonnato* “abraça” a praça romana com dois semicírculos, um à direita, outro à esquerda, cada um, por sua vez, formado por quatro colunas, uma atrás da outra. E há, obviamente, o centro de cada um desses semicírculos, ou seja, o lugar onde hipoteticamente Bernini cravou a “ponta seca” de seu compasso e a partir do qual construiu a semicircularidade monumental de suas colunas.

¹³⁹ Ibid., p. 291.



Centro do *colonnato*, na *Piazza San Pietro*, Roma (Arquivo pessoal)

Um observador que se coloque exatamente em um desses centros olhará para o *colonnato* e enxergará a simetria perfeita das colunas, em que só aparecem as colunas colocadas em primeiro plano, deixando escondidas as outras três. Apenas a superfície, portanto, desse semicírculo, com as colunas do primeiro plano, aparecem para o observador. As colunas por detrás dessa primeira fila são eclipsadas pela fileira de colunas que está à frente.



O *colonnato* visto do centro do semicírculo (Arquivo pessoal)

Portanto, o que se vê a partir do centro? Vê-se a superfície e a ordem das colunas colocadas em primeiro plano.

No entanto, à medida que o observador vai se afastando do centro desse semicírculo, a série de colunas que está por detrás da primeira vai se descortinando, vai se revelando, mostrando que, embora escondida, estava presente com a mesma presença monumental da primeira série de colunas que apareciam exclusivas para quem as olhasse de um ponto de vista cêntrico. Descentrado, o observador consegue superar o

eclipse e desvelar outras ordens profundas escondidas pela superfície do olhar cêntrico. Como se trata de uma imagem difícil de explicar somente com palavras, a ilustração pode novamente facilitar o entendimento:



Afastando-se do centro, a multiplicidade se revela (Arquivo pessoal).

Essa imagem eminentemente barroca é uma belíssima metáfora que diz muito sobre a elipse e o eclipse barrocos, mas também sobre a elipse e o eclipse proporcionados pelos contos fantásticos analisados aqui, o que vem ao encontro da proposta desse trabalho, pois, novamente há a aproximação dessas duas formas artísticas, que, por suas vezes, também se renovam e renascem das próprias cinzas históricas. São dois eternos retornos, são duas fênix. Antes dos fatos fantásticos, as personagens solitárias são pessoas comuns, integradas ao *modus vivendi* da comunidade, submetem-se, por vontade ou por falta de alternativas, aos padrões construídos e dos quais fazem parte. A ordem está posta e elas caminham por essas trilhas. Apenas a superfície se mostra, o ponto de vista parece comum a todos. Com a irrupção dos fatos fantásticos, há o descentramento do sujeito, que passa a perceber que a superfície pode esconder outras ordens nem um pouco claras. Percebe-se a possibilidade, então, de um caráter velado presente por trás de uma realidade “de primeiro plano”. Porém, como são personagens solitárias, suas vozes não repercutem, não encontram ressonância na figura do outro e são constantemente impedidas de sair do centro formado pela visão homogênea, que ganhará ares de incontestável. Tais personagens são constantemente “puxadas” para o centro, onde se localizam as demais. Como insistem em sair desse centro, como insistem em querer descobrir outras ordens que ninguém consegue ver, elas passam a ser vistas, literal e metaforicamente, como excêntricas e, em consequência

disso, serão marginalizadas. Os fatos fantásticos são os responsáveis pela ambigüidade da visão, pela hesitação entre uma visão cêntrica reveladora da ordem clara e uma visão excêntrica reveladora de outras ordens obscurecidas, eclipsadas.

A presença do fantástico é, assim, a própria antítese da realidade vivida, é a sugestão de que a visão cêntrica não é única. É o incômodo à ordem clássica. É o provocador do desconforto gerado pelo atrito de visões de mundo. É o causador da instabilidade que obriga ao movimento. É o gerador da imprecisão e motor da incerteza. Antítese e paradoxo são duas das características mais evidentes quando se estuda o barroco, mesmo em seu nível mais elementar. Qualquer livro didático traz o homem barroco como um ser em conflito com o mundo externo e consigo mesmo. E isso é bastante evidente nos contos fantásticos. Assim, diversas características presentes na “idéia” de barroco – como disse Benjamin – são bastante importantes e servem de sustentação para a leitura das narrativas fantásticas, e os exemplos são muitos: da mesma forma que nos contos vistos aqui, também o barroco

busca no assombro – palavra à qual, com frequência, se une à de ‘espanto’ – a idéia de algo diferente da introdução ou do acesso ao saber; na verdade, busca-se um efeito psicológico que provoque, por alguns instantes, uma retenção das forças da contemplação ou da admiração, para depois, ao liberá-las, deixá-las atuar com mais vigor. Por isso, refere-se ao gosto pelo novo, o inusitado, o prodígio, o maravilhoso, aquilo que espanta, no sentido de que surpreende por sua grandeza ou estranheza.¹⁴⁰

Observe-se que Maravall leva em consideração, ao falar do barroco, duas etapas possíveis também na leitura dos contos: um primeiro momento de suspensão causada pelo impacto inicial, pela surpresa, pelo estranhamento diante de ordens desconhecidas que se sugerem, e um segundo momento em que, “assimilado” aquele insólito, parte-se para uma espécie de “deciframento, que, evidentemente, supõe um jogo com a dificuldade e a obscuridade. Disso resulta o papel que, no Barroco, se deve atribuir forçosamente à série de elementos que compõem esse jogo, isto é, a outro grupo de fatores que se organizam em torno do núcleo do conceito de artifício.”¹⁴¹ No entanto, esse deciframento não significa apenas a dedução simples de um silogismo perfeito, aristotélico, o que contribui para a criação de um embaraço interpretativo que exige a participação de um leitor/espectador. Deleuze, referindo-se a essas múltiplas ordens

¹⁴⁰ MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp, 1997. P. 340-341.

¹⁴¹ Ibid., p. 351.

latentes sugeridas pelo barroco, cria um termo bastante significativo, o “caosmos”, pois “num mesmo mundo caótico, as séries divergentes traçam veredas sempre bifurcantes; é um ‘caosmos’, como se encontra em Joyce, mas também em Maurice Leblanc, Borges ou Gombrowicz (...) O jogo do mundo mudou singularmente, pois tornou-se o jogo que diverge (...) É sobretudo um mundo de capturas, mais do que de clausuras.”¹⁴² Dessa idéia de “caosmos”, da divergência, da bifurcação dos caminhos, e – imagem muito significativa – de um “mundo de capturas”, surge outra figura bastante ilustrativa para se pensar a aproximação entre o fantástico e o barroco: é o labirinto.

O labirinto não existe apenas como desenho, como jogo, como enigma. Tem conotação existencial. Ele só existe, porque existe outro personagem que o percorre, que é esse peregrino, esse ser peripatético, que parece perdido, vagando daqui para ali, ora sob a forma de um pastor desolado entre rochedos (...) ora como um crente à procura da rota de salvação e dando seu testemunho, admoestando os incrêus.¹⁴³

O autor se refere a um barroco histórico, mas parece bastante claro que a analogia com os contos fantásticos, a partir da idéia, pode ser feita, já que evidencia a presença dissonante de um sujeito solitário e perdido, sem referências identificáveis na figura do outro.

A imagem do peregrino está geminada a outras imagens barrocas que indicam movimento, trânsito, instabilidade. É assim que, saindo do sentido místico e mágico, o peregrino chega a ter sentido social, na figura do personagem pícaro, que nessa época ganha consistência. O pícaro (...) retrata o personagem num labirinto social. Ele não tem lugar, é um deslocado. Uma *displaced person*, como se diz na literatura inglesa, um ‘excluído’, conforme a retórica social de nossos dias.¹⁴⁴

Eis a idéia de labirinto por onde caminham as personagens; sentem-se perdidas em qualquer direção em que caminhem, pois são solitárias em relação à visão que possuem do mundo, sendo deslocadas, *displaced people*, sempre em busca de esclarecer ordens instáveis. E não há melhor termo para designá-las do que “deslocadas”.

Para se ter uma compreensão dessa produção textual, é preciso acentuar que a presença do labirinto nessa época, assim como seu retorno em outras – inclusive na nossa, com Kafka, Borges e García Marquez –, está presa a uma visão de mundo: o mundo como

¹⁴² DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 1991. P. 140.

¹⁴³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P. 66-67.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 67-68.

labirinto, o homem perdido, buscando um sentido, uma saída para seus passos diante do Minotauro, da morte ou do monstruoso absurdo da própria vida.¹⁴⁵

Essa passagem é muito significativa e também pode ser relacionada aos contos, uma vez que o autor, embora esteja falando do barroco, atualiza-o e vai encontrar sua identificação justamente em autores que trabalham com o fantástico, como Franz Kafka, Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges. A diferença é que, na mitologia, o fio orientador de Ariadne e a força do herói fazem-no vencedor. Nos contos, não há fios nem forças diante das forças exteriores. Aliás, o próprio Affonso Romano confirma isso, ao comparar Teseu a K., personagem d'*O Processo*: “Teseu, herói guiado pelos deuses e pelo fio de Ariadne, demonstra as duas virtudes do herói clássico – *fortitudo e sapientia* e por isso enfrenta o monstro e sai do labirinto. Anti-herói moderno, aquele José kafkiano perde-se no barroquíssimo labirinto de nosso tempo.”¹⁴⁶ Nas páginas seguintes, Sant’Anna também faz referências a diversos modos de se mostrar o labirinto barroco, chamando um deles de “labirinto do absurdo”. “Os racionalistas que fizeram as enciclopédias, hoje peças estruturadoras da cultura, tentaram ordenar o caos e o labirinto organizando o conhecimento humano. Borges, na modernidade barroca, aceita a lógica ilógica do caos. Ele está do lado da elipse, enquanto os enciclopedistas estão do lado do quadrado.”¹⁴⁷ O que parece ser muito interessante é que, além da elipse poder ser vista aqui como figura geométrica, ela também existe como figura retórica: “Na retórica, a elipse é uma figura do discurso que pressupõe que algo não foi dito, que algo está faltando, que algo está oculto (...) O ocultamento de uma letra, de um signo. Uma camada de sombra.”¹⁴⁸ Tal afirmação pode se juntar às idéias anteriores acerca da sombra que esconde sentidos nos contos em questão. E continua: “Ler um discurso elíptico, portanto, é extrair-lhe os significados, desvelar, lançar luz. Achar, enfim, aquela recém-nascida figura que se esconde na voluta que se expõe na fachada.”¹⁴⁹

Um outro recurso muito utilizado pelo barroco para caracterizar essa antítese (“Entre todas as figuras, predomina a antítese.”¹⁵⁰) entre ordem e desordem aparece sobretudo na pintura, quando se recorre a um artifício denominado anamorfose. A anamorfose funciona exatamente como a irrupção do insólito funciona na narrativa

¹⁴⁵ Ibid., p. 70.

¹⁴⁶ Id.

¹⁴⁷ Ibid., p. 74.

¹⁴⁸ Ibid., p. 22.

¹⁴⁹ Ibid., p. 23.

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 254.

fantástica, pois colocará, da mesma forma, em xeque a ordem estabelecida. Usadas como recurso antitético, as anamorfofes são séries de artifícios “com as quais, por um jogo de deformações, de distorções praticadas sobre o objeto, se pretende conseguir que, à primeira vista (...) assemelhe-se a coisa bastante distinta, para restabelecer-se na forma sensível de sua própria realidade, diante do olhar do espectador, quando este o contempla de um determinado ponto de vista.”¹⁵¹ O surgimento do insólito nos contos também aparece como uma distorção da realidade conhecida e ordeira, fazendo com que, em um primeiro momento, possa parecer descolado da realidade organizada e reconhecível que existe como pano de fundo. Mas, em um segundo momento, de leitura mais cuidada, crítica e de fuga da posição cêntrica, nota-se nesse insólito a possibilidade alegórica, a contra-ordem, a antítese que faz a tese soberana se desinstalar do conforto de seus aposentos. Observe-se a pintura abaixo:



Hans Holbein
Les Ambassadeurs, 1533
(Huile sur bois, 2,08x2,09 – NATIONAL Gallery, Londres)¹⁵²

O que se percebe na tela, além de uma simpática dupla serena e tranqüila de diplomatas ostentando suas riquezas, seus conhecimentos e suas artes? O que há, ali, que se possa dizer incômodo em relação à realidade que parecem representar? Roupas

¹⁵¹ MARAVALL, José Antonio. *Op. cit.*, p. 349.

¹⁵² BARILLEAU, Michèle & GIBOULET, François. *Histoire de la peinture*. Torino: Hatier, 1994. (Impresso na Itália). P. 41.

suntuosas, livros, objetos científicos e instrumentos musicais são pintados com precisão. O que se pode dizer que esteja fora da ordem?

Perceba-se, contudo, a parte inferior da tela, superposta ao tapete onde pisam. O que é aquilo? Que figura estranha é essa que rompe o realismo da tela, figura toda distorcida, assustadora e que ameaça a serenidade da obra? É alguma espécie de grande máquina de fazer nada? É alguma serra na iminência de esquartejar os dois senhores? É um ovo no limite extremo de devorá-los? Não e sim, já que, embora a figura não seja exatamente nenhuma das imagens fantásticas presentes nos contos, ela cumpre o mesmo papel de romper com a linearidade realista justamente para questioná-la. A figura é um exemplo claro de anamorfose, bastante utilizada nas obras barrocas como introdução do paradoxo. No caso da pintura acima, trata-se da imagem de uma caveira que, distorcida, obriga o espectador a mudar seu ângulo de visão para poder percebê-la e, assim, descobrir-lhe possíveis sentidos. O que a monstruosa presença de uma caveira distorcida faria em uma tela marcada pela harmonia? Sentidos são possíveis, e um deles, apontado por Barilleau e Giboulet, é o de que “Holbein s’interroge peut-être de cette façon sur la vanité des sciences et du pouvoir.”¹⁵³ Ao se reverter a distorção da anamorfose empreendida pelo pintor, por meio do deslocamento do ângulo de visão do espectador, a imagem se revela¹⁵⁴.



¹⁵³ Id. “Holbein, desse modo, se questiona talvez sobre a vaidade das ciências e do poder.” (Tradução livre).

¹⁵⁴ A “correção” da imagem distorcida não faz parte, como é de se supor, da pintura original, mas é efeito gráfico realizado pelos autores da obra em que a pintura foi reproduzida.

Além desses fatores, Hatzfeld também diz que

certos elementos formais do estilo, como o paradoxo, estão presentes sempre nos textos barrocos (...) Pode-se falar de estilo barroco, se o paradoxo e a metáfora nos oferecem antíteses gigantescas, como luz e sombra, noite e dia, razão e fé, grandeza e miséria (...) Esta especial predisposição para o paradoxo, a metáfora, o contraste, a condensação, e a evocação, pode também ser chamada barroca.¹⁵⁵

E o que são essas anamorfoses se não a presença ameaçadora de um paradoxo metafórico? A vida, a arte, o conhecimento científico contrastam gritantemente com a imagem da caveira, imagem essa metafórica, que faz pensar a vaidade do poder pelo lado de sua efemeridade, já que a morte é presença inexorável no horizonte. Não é absurdo tecer relações com o paradoxo abissal e labiríntico existente nos contos em questão. Gigantescos contrastes entre o indivíduo e a coletividade, entre a razão e a loucura, entre a fé e a concretude dos fatos vistos, entre o pecado e o moderno, entre a ordem e a desordem, entre a estabilidade e a instabilidade, entre a pretensa certeza e a incerteza, entre muitos outros conflitos. “Com as anamorfoses, rompe-se a linearidade entre o olhar e o quadro. O olho olha, mas não reconhece o que vê retratado, os traços lhe parecem algo caótico, os volumes se assemelham a um turbilhão de formas retorcidas e sem sentido.”¹⁵⁶ Uma afirmação como essa pode ser integralmente parafraseada levando em consideração a realidade construída pelos contos fantásticos. A anamorfose pode também ser uma imagem usada para interpretá-los. O que um leitor vê, a primeira vista, nos contos em questão? Uma ordem cognoscível invadida por uma realidade absurda; portanto, sem sentido decodificado. Confusão, desordem e caos... “E, no entanto, ali existe um sentido oculto. Um sentido que só será revelado se o olho sair de sua posição centralizadora. O olho, na anamorfose, deve se submeter à figura, encaixar-se no seu ângulo oculto, sem o que não verá o que deve e pode ser visto.”¹⁵⁷ Assim, a anamorfose pode se aproximar da idéia de elipse já levantada anteriormente, e exemplificada pelo *Colonnato* de Bernini. Insistindo na idéia da elipse como “estratégia” barroca, Affonso Romano de Sant’Anna assinala “o caráter da ‘ausência’ original que existe no discurso elíptico, que sempre oculta um termo ou parte do pensamento, deixando subentendido o significado (...) A elipse. O ocultamento. O

¹⁵⁵ HATZFELD, H. *op. cit.*, p. 292.

¹⁵⁶ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁷ Id.

desvelamento (...) A elipse e o eclipse. A luz e a sombra (...) É preciso olhar de viés o objeto de estudo para, às vezes, como nas anamorfoses, desvelar-lhe o interior.”¹⁵⁸

Ou seja, novamente volta à tona a idéia de que apenas a “luz”, isto é, a imagem dada do ponto de vista cêntrico, não é capaz de preencher sentidos que estão ausentes do seu centro de observação. Também os contos trabalham dessa maneira, e essa aproximação é reforçada quando Sant’Anna ainda associa a anamorfose com uma forma de representar a loucura, ou os “desvios” da mente. Desvio, no caso dos contos, pode ser visto tanto como sinal de loucura quanto sinal de uma lucidez que ousa respirar em meio a um cenário marcado por uma irracionalidade coletiva que, por sua vez, condena por irracionalidade quem não compactua com uma visão de mundo estável e cêntrica. Outra grande antítese se revela, portanto, como causadora de conflito nos contos: o ser e o parecer. Qual é a verdade? Para quem é verdadeira? A verdade muda em relação ao sujeito que a vê. As personagens solitárias vêem uma verdade, mas que não é pacífica; muito pelo contrário. A maioria vê outra verdade no mesmo objeto do olhar. O que é e o que parece ser? Uma outra antítese é decorrente desta: a loucura e a lucidez, ou ainda, o delírio e a razão... e assim por diante: mesmo o natural e o sobrenatural. O que o protagonista vê como sobrenatural é visto por todos como natural. O uso que faz da razão é o que os outros verão como delírio. A loucura que o protagonista vê nos outros, devido ao não estranhamento, é o que lhes permite se sentir lúcidos...

Mesmo o teatro barroco é outra fonte de analogias: “Bibiena inventou o ‘cenário de vários focos’, criando distintos pontos de observação e fugindo do ângulo único de visão da perspectiva clássica, da chamada *veduta per angolo*.”¹⁵⁹ Assim, o barroco “acabou criando uma ‘perspectiva diagonal’, um jeito de olhar de viés a cena. Não é mais o ponto no infinito que atrai o olhar do espectador. Há mesmo uma espécie de ‘esquina’ que oculta parte do cenário, o que exercita a imaginação do espectador.”¹⁶⁰ Essa é mais uma relação bastante evidente com o *chiaroscuro* barroco e, já se pode dizer, fantástico. No fantástico, ele surge na hesitação do leitor. Reside na incerteza diante do que vê e diante do que não aparece, mas pode estar escondido e sugerido nas sombras ou nas “esquinas” do texto, que impedem a visão clara acerca de tudo o que acontece. A pintura e o teatro sugestivos do barroco velam sentidos tendo em vista uma participação do público observador/espectador. É uma arte que pensa na participação do

¹⁵⁸ Ibid., p. 100-101.

¹⁵⁹ Ibid., p. 191.

¹⁶⁰ Ibid., p. 192.

público. Já se falou aqui sobre a multiplicidade de focos nos contos em questão. Aos poucos, como é característica do barroco, todos esses elementos aqui trabalhados vão se intercontaminando de modo a tornar mais complexa a relação e mais difícil separá-los, dando unidade a partir da confluência das diversas características que vêm sendo apresentadas e discutidas. Unidade é diferente de univocidade, já que essa última tem um sentido de limitação interpretativa, ao passo que a primeira reúne em si as multiplicidades presentes em uma obra. Assim, cada vez mais os artifícios barrocos que buscam ser vistos aqui, em um primeiro momento, em separado, se interpenetram de modo a, agora, ser impossível – e indesejável – não associar alegoria com o *chiaroscuro*, e *chiaroscuro* com sentidos ocultos, e sentidos ocultos com elipse, e elipse com a presença latente de outras ordens, e a presença latente de outras ordem com o caos, e o caos com o descentramento do sujeito, e o descentramento do sujeito com instabilidade, e instabilidade com desordenação, e desordenação com antítese, e antítese com anamorfose, e anamorfose com alegoria, e... assim por diante.

Curiosamente, essa “relação de relações” pode ser observada tanto nas obras barrocas quanto nos contos fantásticos aqui estudados. Note-se como Sant’Anna, falando do barroco em oposição à orientação clássica, conjuga várias dessas relações que, por sua vez, podem ser vistas nos contos estudados em relação à representação da realidade:

O quadro renascentista que expressa a realidade, é diferente do quadro barroco, porque o que aqui se espelha já não são necessariamente a simetria e a verossimilhança (...) A perspectiva simétrica renascentista, matematicamente correta, desvirtua-se no Barroco. As proporções tornam-se mais expressionistas, o olho do pintor ou do espectador parece estar às vezes em estado alucinatório. Assim (...) em muitas obras barrocas ocorre um tumulto na superfície lisa, que deixou de ser espelho ou lago plácido para ser reflexo de agitação, sinuosidades e dramas que expõem o interior dos personagens e não apenas sua tranqüila face (...) O espelho barroco, então, ao invés de simetria, passa a reproduzir tortuosidades; ao invés de objetividade, subjetividades. O espelho se converte em lente. O quadro já não é, como queria Da Vinci, um vidro transparente, uma janela sobre o real.¹⁶¹

Cabe uma comparação entre a superfície lisa percebida e aceita pela maioria das personagens e o tumulto entrevisto pelas personagens solitárias? Parece evidente que sim. Os contos, por meio do fantástico, não seriam também lentes ao invés de janelas, também não reproduzem as tortuosidades inerentes ao conflito estabelecido entre o

¹⁶¹ Ibid., p. 43.

indivíduo estilhaçado e a coletividade homogênea? Também não agita o “lago plácido” ou pretensamente plácido? A afirmação de Sant’Anna poderia caber tanto dentro de uma obra sobre o barroco quanto de uma obra que tivesse o fantástico como objeto de análise. “No lugar da disciplina em que cada coisa está em seu lugar, surge o ajuntamento, o aglomerado. No lugar do pré-visível, o in-previsível; no lugar da ordem estratificada, uma espécie de não-ordem em ebulição, quase caótica; onde havia imobilidade, estabilidade, tranqüilidade, irrompe a instabilidade, a insegurança, a vertigem.”¹⁶² Dessa forma, “se analisa e se interroga o processo do conhecimento (...) Mais do que isso: ela não raro aflora questões fundamentais da existência do homem, sobretudo a atitude (quase sempre ambígua) deste perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte.”¹⁶³ Note-se o quanto essas duas últimas citações parecem ser complementares. No entanto, a primeira se refere ao universo barroco, enquanto a segunda está se referindo à narrativa fantástica. Em ambas, subjaz a noção de um interrogar-se sobre o conhecimento, e esse “interrogar-se” é provocado pela instabilidade, que, por sua vez, é provocada pela sugestão de ordens alternativas à ordem clássica, fazendo com que o sujeito se questione a respeito de si mesmo e a respeito da relação por vezes patológica que mantém com sua realidade exterior. Também se pode comparar esse jogo entre regra e violação de regra do barroco em relação ao clássico com a realidade fantástica só possível a partir de uma ordenação lógica convencional da realidade concreta. Falando no modo como Bernini e Borromini fogem da “regra”, Giovanni Careri diz que “em nenhum dos dois casos existe um jogo gratuito e provocatório com as regras tradicionais, mas sim com a sua violação.”¹⁶⁴ Essa relação, portanto, não trabalha em cima da anulação da regra, mas parte dela. No fantástico, também se parte da realidade reconhecível e pacificamente representada para se construir uma realidade absurda, e essa realidade absurda ainda voltará sobre essa mesma “realidade realista”, mas acrescentando a ela uma ressignificação, uma recriação, um “repensamento”, uma reproposição. Como o uróboro, a serpente que mordida a própria cauda.

Praz-nos trazer às nossas reflexões a de outra ordem de fenômenos, de ordem já completamente social e onde o bom senso humano – a *ironia* humana superior – deu entrada à necessidade marginal do irracional, ao recurso à natureza, ou, se se quiser, à

¹⁶² Ibid., p. 48.

¹⁶³ FURTADO, Filipe. *Op. cit.*, p. 138.

¹⁶⁴ “O Artista”, de Giovanni Careri. In: *Op. cit.*, p. 254.

loucura. Pensemos nos costumes e instituições que correspondem ao rótulo ‘Carnaval’ (...). Que é o carnaval na tradição dos povos? O ‘Carnaval’ é o curto período do ano dentro do qual (...) a civilidade abre um parêntesis em favor da loucura, a decência *fait la part du feu* à licença, a personalidade ao anônimo (máscaras, disfarces), a ordem à desordem, Apolo a Dionisos, Logos a Pan.¹⁶⁵ (p. 112).

Desse modo, pode-se pensar também em uma espécie de carnavalização de que tanto o barroco como o fantástico se utilizam, pois suas “loucuras” servem a uma revisitação, a uma releitura e a uma ressignificação da realidade “organizada”, civilizada, ordeira. O fenômeno do carnaval não é apenas uma festa em que a loucura se desvincula da realidade. Ele é um olhar outro sobre essa realidade, em que o disfarce, as máscaras, mais do que encobrir, revelam modos de comportamento e ironizam os modos de conduta de uma sociedade que procura se fazer ordenada, equilibrada. Mikhail Bakhtin, ao estudar o carnaval rabelaisiano na Idade Média, dá ao termo um sentido que pode ser aproveitado aqui.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista.¹⁶⁶

Ainda para Bakhtin, “certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso” e possuem “um poderoso elemento de jogo”, que provoca uma subversão “dos moldes da vida ordinária”¹⁶⁷

Esse olhar outro que surge, porém, de dentro da própria sociedade, acaba sendo uma espécie de *ombudsman* da realidade, mas que se utiliza da alegoria, das máscaras, da anamorfose e da loucura como formas de visitar e ressignificar um mundo no qual todos estão mergulhados e lhe seguindo as regras. As personagens solitárias dos contos, em confronto desigual com as convenções rígidas da coletividade, ou seja, em conflito com os moldes estanques da vida ordinária, procuram fazer com que o leitor, por meio

¹⁶⁵ D'ORS, Eugenio. *Op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 5ª edição. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 5.

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 6

do jogo de sentidos possíveis possibilitados pela inserção do elemento fantástico, revisite e ressignifique aquilo que considera *normal*. Para isso, precisa sair do *centro do colonnato*, precisa buscar o excêntrico, precisa reverter a distorção da anamorfose pelo deslocamento de seu ponto de vista. Eis onde mora o caráter subversivo desse tipo de literatura. Alimentado pela realidade, essa mesma realidade é *re-presentada* e *re-apresentada* sob o signo do absurdo, do insólito, responsáveis pelo *re-conhecimento*, já em outro nível de significação, das formas também absurdas pelas quais a sociedade “da ordem” é regida. Se, como já disse Caillois, o fantástico só faz sentido se nascer dentro do não fantástico, fica mais claro perceber como os contos em questão operam: o ovo, a serra, as máquinas servem de ponto de desequilíbrio entre uma ordem e outra, de onde surgirá o conflito que oporá os “heróis anti-heróis” (em si outra contradição) às formas convencionadas e regradas da sociedade a que pertencem. D’Ors vê no carnaval um espaço ainda licenciado pela ordem vigente, para que o espaço da loucura seja um contraponto necessário à ordem racionalizada, pois “sem a licença do Carnaval, o normal decora encontrar-se-ia, por assim dizer, debilitado”.¹⁶⁸ Como forma de contraponto à ordem vigente, depreende-se daí que o barroco é uma constante alternativa necessária, a antítese fundamental ao clássico, uma “‘constante histórica’ suscetível de evolução, mas não de aniquilamento (...), paralela à do seu antagonista, o Classicismo”.¹⁶⁹ Portanto, clássico e barroco não podem necessariamente ser vistos como pólos distantes, estancados por uma barreira que apenas os afaste. Há, mais do que barreiras, pontes que os ligam, que fazem com que dialoguem e que um seja o contraponto necessário para a existência do outro. Não se trata aqui de fazer com que o barroco se sobressaia ao clássico, como se se pretendesse uma revanche histórica pelos anos em que a visão clássica obliterou a barroca. Porém, se o objetivo desse estudo é mostrar como é possível trazer para a contemporaneidade uma visão de mundo barroca, obviamente o barroco tem aqui uma posição de destaque.

Sobre o mundo das antíteses vislumbrado tanto pelo barroco quanto pelo fantástico, uma outra aparece mais evidente aqui, que é a que se estabelece particularmente entre o indivíduo e sua sociedade, marca tão evidente nos contos estudados. Gillo Dorfles assim se refere à questão ao aproximar o barroco da contemporaneidade:

¹⁶⁸ D’ORS, Eugenio. *Op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁹ Id.

Il contrasto tra individuo e società, tra vita privata e vita pubblica, tra dato storico e dato esistenziale, trova nell'età barocca la sua prima manifestazione veramente conflittuale. Più che nei secoli torbidi dell'alto medioevo e in quelli illuminati ma privi di chiaroscuro del Rinascimento, il Barocco (...) è all'avanguardia di tutti quei travagli sociali che contrappone per la prima volta nella storia l'individuo, con le sue aspirazioni, le sue debolezze, le sue passioni, e la società con i suoi nuovi attributi di entità indiscussa e sovrana.¹⁷⁰

Essa ênfase que dá ao conflito entre o individual e o social tem relação direta com os contos analisados, já que o descompasso, ou melhor, a ruptura da harmonia e do equilíbrio dos protagonistas com a figura do outro se dá por meio dessa fratura entre visões de mundo diferentes. O “normal” (para o narrador e para o leitor que nele crê) é questionar a presença absurda seja das máquinas, seja do ovo, seja da serra; esse “normal” para o indivíduo é visto com desconfiança pela sociedade, já que para ela, o questionamento é infundado, pois ela não questiona uma realidade dada. O que parece sobrenatural para o indivíduo é completamente natural para a sociedade. Onde o indivíduo vê loucura, a sociedade vê razão; onde o indivíduo vê razão, a sociedade vê loucura. É assim com o protagonista de Loyola Brandão em relação à máquina venerada por todos; é assim com o protagonista de “O ovo” em relação ao ovo que cobre a todos; é assim com algumas personagens isoladas de J. J. Veiga que se relacionam de modo diverso, em comparação com a maioria, com a máquina; é assim com Gérion em relação às pressões sociais do casamento e do cuidado com a filha, bem como em relação à máquina que vem corroendo seu apartamento e à passividade do síndico.

Até agora se vem construindo um raciocínio buscando aproximar estratégias, modos e temas da narrativa fantástica a algumas estratégias, modos e temas barrocos. Para isso, vários teóricos trazidos aqui nesse estudo, de ambos os campos de pesquisa, sejam eles do fantástico, sejam do barroco, vêm afirmando o sentido positivo delas, ou seja, exaltando a capacidade que tanto fantástico quanto barroco têm de se diferenciarem de suas antíteses dialógicas, seja o classicismo, seja o realismo. No

¹⁷⁰ DORFLES, Gillo. *Architettura Ambigua: dal neobarocco al postmoderno*. Bari: Edizioni Dédalo, 1984. P. 22. “O contraste entre indivíduo e sociedade, entre vida privada e vida pública, entre dado histórico e dado existencial, encontra na idade barroca a sua primeira manifestação verdadeiramente conflitual. Mais que nos séculos tumultuados da alta Idade Média e naqueles iluminados mas privados de *chiaroscuro* do Renascimento, o Barroco (...) está na vanguarda de todos aqueles tormentos sociais que contrapõem pela primeira vez na história o indivíduo, com os seus desejos, as suas debilidades, as suas paixões, e a sociedade com os seus novos atributos de entidade indiscutível e soberana.” (tradução livre)

entanto, curiosamente, também se pode aproximar fantástico e barroco pelo viés contrário, a partir das críticas que tais estilos sofrem, sobretudo o barroco. Portanto, mesmo uma visão com valor negativo – a *inutilia truncat* clássica, por exemplo – pode, ainda assim, ajudar a serem costuradas as relações que se estão construindo aqui. A própria origem da palavra “barroco” é bastante controversa – a indefinição ironicamente começa a partir do próprio termo –, e as versões mais aceitas seriam as de uma associação entre esse tipo de criação artística e o formato irregular de algumas pérolas, os *barruecos*. Isso, dentro de uma mentalidade voltada para simetria, soava pejorativo. Mesmo a outra acepção, de que barroco seria a designação de um silogismo imperfeito, complexo, da mesma forma que na hipótese da pérola, também possui caráter pejorativo, pois, dentro de uma mentalidade voltada para a clareza e para a lógica, um silogismo imperfeito, obscuro, fere as regras da ordem clássica. Portanto, o incômodo barroco fere os olhos – na imagem da pérola bizarra – e fere também um tipo de pensamento orientado para a ordem – na idéia do silogismo dito “imperfeito”. E imperfeito porque desordena a lógica clássica, baseada no princípio aristotélico da não-contradição, cuja dedução simples é capaz de fazer chegar à idéia de Verdade, não cabendo nesse conceito o plural “verdades”. Ao invés, por exemplo, de simplesmente unir realidade mais o fato fantástico e se chegar a **uma** conclusão soberana, os contos abrem para alegorias diversas, que se constroem conforme a época, conforme o espaço e conforme a leitura subjetiva que se realiza a partir deles. Alguns dicionários do século XVIII, século marcado pelo Iluminismo, trazem definições bastante curiosas: “O teórico do neoclassicismo, Francesco Milizia, em seu *Dicionário das Belas Artes* – publicado em 1797 – acentua o caráter pejorativo: ‘Barroco é o superlativo do extravagante, o excesso do ridículo’.”¹⁷¹ Mas D’Ors, vendo beleza na desordem, exalta essa forma artística controversa:

Sempre que encontramos reunidas num só gesto várias intenções contraditórias, o resultado estilístico pertence à categoria do Barroco. O espírito barroco, para dizê-lo vulgarmente, e de uma vez por todas, *não sabe o que quer*. Quer, ao mesmo tempo, o pró e o contra (...) Afasta-se e acerca-se em espiral... Ri-se das exigências do princípio da não-contradição.¹⁷²

¹⁷¹ Apud. TRIADÓ, Juan-Ramón. *Saber ver a arte barroca*. Tradução de José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991. P. 3

¹⁷² D’ORS, Eugenio. *Op. cit.*, p. 25.

Eis porque o barroco e o fantástico são vistos com estranheza. E é mais um ponto interessante para se pensar nos contos. As personagens podem, de fato, ser lidas de forma ambígua. Se o que dizem é verdade dentro do universo ficcional, elas representam a lucidez em meio à loucura. E o leitor, que compactua com essa loucura? O que é ele, para a sociedade? Louco? Para sentir-se fora dessa loucura, teria que tirar a razão dos protagonistas, imputando a eles a condição da loucura, reconhecendo lucidez na sociedade que os condena. Nesse jogo de “empurra-empurra” entre a lucidez e a loucura é que se pode dizer que a ambigüidade se deixa entrever. Ainda sob essa perspectiva, pode-se até argumentar que ela permanece centrada em um pensamento binário, alternativo, entre loucura **ou** lucidez, respeitando classicamente o princípio aristotélico da não-contradição. Mas não se deve esquecer que o jogo se estabelece para além dessa perspectiva cêntrica, ou seja, o princípio da não-contradição se rompe ao se deslocarem os focos do ponto de vista. Se se mantivesse um centro único de visão, seria mais fácil manter a alternativa loucura **ou** lucidez. Mas, se forem multiplicados esses focos – numa perspectiva claramente barroca, bastando lembrar o que acontece com o *Colonnato* de Bernini quando o espectador se afasta do centro geométrico –, haverá a possibilidade de coexistirem as duas entidades da contradição. Pode-se, enfim, falar de loucura e lucidez nos protagonistas. Se o foco for direcionado à sociedade, pode-se dizer que os protagonistas são marcados pelo estigma da loucura, eles seriam o distúrbio, o erro, a desordem. Se o foco for direcionado para os protagonistas, é a sociedade quem não percebe a própria loucura, ela é o erro.

A idéia de silogismo imperfeito (“imperfeito” dentro do padrão clássico) pode ser, assim, associada à idéia já levantada da alegoria aberta. O sentido etimológico de “alegoria” nos permite, de saída, formular com clareza uma pergunta central: “Se a alegoria é a figura pela qual, falando de uma coisa, queremos significar outra, qual a *outra coisa* significada pela alegoria barroca? Se nos concentrarmos na ‘forma fenomênica’ da alegoria, tal como ela funciona no Barroco, a pergunta é irrespondível. Pois é próprio do Barroco que ‘cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra’.”¹⁷³ Portanto, não há resposta no singular, mas no plural.

O fantástico, de forma análoga, desorganiza porque não é reconhecível explicitamente, e isso causa o incômodo porque torna complexa e não simples a sua conexão com pretensas verdades. Ou seja, a alegoria presente nos contos não encerra

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 196/197.

um silogismo simples, mas complexo, rebuscado. “Assim, o irregular e o complexo surgem mesclados nas definições do barroco”¹⁷⁴ Não se deve esquecer também a associação do barroco ao ridículo, ao bizarro. Por quê? Exatamente pelos mesmos motivos desestabilizadores.

Hatzfeld também chama a atenção para essa visão de cunho negativo, lembrando que, etimologicamente, “não se deve esquecer que o termo ‘Barroco’ teve o significado de algo insólito, como um raciocínio imperfeito, um silogismo estranho ou uma pérola irregular.”¹⁷⁵ Novamente, a mesma questão: imperfeito por quê? Para quem? Parece evidente que a razão clássica vê imperfeição naquilo que não consegue enxergar claramente. Se a dedução por meio do silogismo não for perfeita e unívoca, há erro. Ai entram novamente as questões de ordem, desordem e novas ordens possíveis (ou impossíveis, aproveitando Deleuze¹⁷⁶). Continuando: “O mais provável é que se fundiram ambas as palavras para a criação do adjetivo ‘barroco’ com o significado de ‘estranho’, ‘surpreendente’.”¹⁷⁷ A surpresa devida ao estranhamento não é o que acontece, de forma semelhante, nos contos fantásticos? Inverta-se a ordem e a relação continua valendo: o estranhamento devido à surpresa não é o que os contos provocam? Hatzfeld ainda cita Alois Riegl, que se interessou pela forma como a arte barroca era recebida pelo público moderno: “Diz Riegl que, em virtude dos extraordinários elementos que aparecem na referida arte, ao contemplá-la, sente-se como envolto num mundo de confusões, de efeitos um tanto desagradáveis, cujas causas não conseguimos compreender.”¹⁷⁸ Novamente a palavra “extraordinário”, novamente o “mundo de confusões” e dos “efeitos desagradáveis”. Não seria à toa, então, que algumas mentalidades renascentistas chamavam o barroco de “classicismo bastardo.”¹⁷⁹

¹⁷⁴ TRIADÓ, Juan-Ramón. *Op. cit.*, p. 3

¹⁷⁵ HATZFELD, Helmut. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* O filósofo francês será outro a discutir as imagens abertas sugeridas pelo barroco, denominando-as “impossibilidade”: “Em resumo, o universo barroco vê esfumar-se suas linhas melódicas, mas aquilo que ele assim parece perder volta ele a ganhar em harmonia, pela harmonia. Confrontado ao poder das dissonâncias, ele descobre uma florescência de acordos/acordes extraordinários (...). Virá o neoBarroco com seu desfraldar de séries divergentes no mesmo mundo, com sua irrupção de impossibilidades na mesma cena (...). A harmonia, por sua vez, atravessa uma crise em proveito de uma emancipação da dissonância ou de acordos/acordes não resolvidos, não-reportados a uma tonalidade. O modelo musical é o mais apto para fazer com que se compreenda a ascensão da harmonia no Barroco e, depois, a dissipação da tonalidade no neoBarroco: da clausura harmônica à abertura para uma politonalidade ou para uma ‘polifonia das polifonias’, como diz Boulez.” (p. 141).

¹⁷⁷ HATZFELD, Helmut. *Op. cit.*, p. 288.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 87.

Não deixam de ser, portanto, além de curiosas, também fontes de pesquisa algumas dessas acusações feitas contra o barroco, sobretudo em épocas marcadas pelo predomínio racionalista. A crítica feita a ele se parece muito com uma possível crítica aos atentados contra a *imitatio* provocados pelo insólito contido no realismo fantástico. Giovanni Getto fala de Gravina, poeta e crítico do século XVIII (da Arcádia italiana; portanto, de mentalidade neoclássica) que, partidário da racionalidade, do equilíbrio e da simplicidade próprios da época, critica a arte barroca:

È infatti il razionalismo del XVIII secolo operanti in tutti questi studiosi di poesia, qualunque sia la posizione filosofica o religiosa a cui aderiscono, che suscita il gusto di una poesia costruita sulla 'verità degli affetti' e intessuta di immagini 'fondate sul vero', e conseguentemente la ripugnanza al gusto barocco, ispirato non già allà disciplina della ragione."¹⁸⁰

Essa crítica, mais incisiva, não vê razão que não seja única, orientada pela ordem, pela beleza e pela verdade. Ainda no prefácio a *Origem do Drama Barroco Alemão*, de Walter Benjamin, Sergio Paulo Rouanet afirma que “o preconceito classicista desprezava o drama barroco pela extravagância dos seus enredos...”¹⁸¹ Finalmente, para ficar em apenas alguns de muitos exemplos, também Benedetto Croce foi um dos mais tenazes inimigos do barroco, chamando-o apenas de “uma das variedades do feio.”¹⁸²

Assim, tanto o olhar positivo sobre o barroco quanto o olhar negativo podem ser pontes de referência e semelhança para um estudo da narrativa fantástica. E novamente, as palavras chaves voltam à baila, interpenetradas em uma unidade feita da composição de multiplicidades. Não há mais como pensar o insólito dos contos sem compará-lo às anamorfoses barrocas, não há mais como pensar no ocultamento de sentidos sugeridos, latentes, sem associar fantástico e barroco, nem deixar de pensar a surpresa, a incerteza, a imprecisão, a desestabilização, bem como os sentidos alegóricos latentes como efeitos intrínsecos. E tudo aparece nessas produções, mas que a transcendem e vão exigir também do leitor/espectador uma postura de participação ativa.

¹⁸⁰ GETTO, Giovanni. *Il Barocco letterario in Italia*. Milano: Mondadori, 2000. P. 27. “É de fato o racionalismo do século XVIII operante em todos esses estudiosos de poesia, cada um sabe a posição filosófica ou religiosa a qual adere, que suscita o gosto de uma poesia construída sobre a ‘verdade dos afetos’ e de acordo com imagens ‘fundadas sobre a verdade’, e consequentemente a repugnância ao gosto barroco, não inspirado na disciplina da razão.” (tradução livre)

¹⁸¹ A expressão é de S. P. Rouanet, na apresentação de BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁸² D’ORS, Eugenio. *Op. cit.*, p. 69.

A respeito desse último elemento, e mais particularmente, do leitor, é que se vai falar com um pouco mais de cuidado a partir de agora, dando ênfase à possível atitude investigativa não mais do narrador, mas de seu leitor, de onde surgirá a idéia do pacto lúdico estabelecido entre a narrativa e quem a lê, e só por meio desse pacto é que se poderá jogar com as possibilidades significativas. Parece evidente que se podem colocar sentidos os mais variados possíveis para explicar a atmosfera alegórica que trazem os contos. Em um estudo da obra Ignácio de Loyola Brandão, Fábio Lucas Perini fala sobre o sentido de alegoria aplicado à produção do autor:

Esse recurso por meio do qual se recria toda a realidade e que produz o efeito fantástico (...) de Ignácio de Loyola Brandão é a alegoria, uma forma de representar, por meio de uma situação particular, uma verdade ou situação mais ou menos ampla. A alegoria é, para o homem ou o personagem oprimido e vigiado do século XX, a mais bem sucedida das formas de comunicação. Antes de tudo, é um código por meio do qual o autor e o leitor podem estabelecer contato sem chamar a atenção da censura...¹⁸³

Obviamente, a leitura acima é uma referência específica ao contexto político vivido no Brasil à época da produção de boa parte dos contos do autor: a ditadura e tudo o que ela implicava. Porém, não é o caso de *afirmar*, mas de *sugerir* identificações externas. Sabe-se que as imagens que um leitor contemporâneo pode inferir ao travar contato com essas máquinas fantásticas, com ovos e serras ameaçadoras e devoradoras de gente são inúmeras; elas podem ser relacionadas, por exemplo, à indústria cultural, à colonização cultural, ao imperialismo, à ditadura do mercado hegemônico, à imposição ideológica, ao mundo imposto por um deus, ao próprio Deus, às convenções sociais... sugestões abertas, que não se definem panfletária e explicitamente nos contos. A própria idéia de sugestão dos simbolistas não é disparatada com relação ao que se propõe aqui. Basta lembrar Mallarmé, para quem “nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho.”¹⁸⁴

Dentro da proposta do pacto lúdico e aproveitando algumas idéias das teorias da recepção, o leitor passa a ser convidado a colocar sentidos no texto. Isso faz da literatura fantástica uma literatura bastante pródiga em termos de sua relação com o leitor. Aquele

¹⁸³ PIERINI, Fábio Lucas. “O fantástico burocrático de Ignácio de Loyola Brandão”. Disponível em: www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/loyola.htm. Acesso em 12 de junho de 2002.

¹⁸⁴ Apud GRUNEWALD, José Lino. “Pedras de toque sobre o pensamento do poeta”. In: Folha de S. Paulo, 13/03/92, Ilustrada, pag. 9.

leitor que não aceita o jogo interativo proposto pela obra acaba por girar em falso nas suas tentativas de descobrir o sentido dentro dos limites do próprio conto, pois não vai encontrar nesses limites internos soluções prontas para explicar o inusitado. Se o leitor, ao escolher a leitura de um conto fantástico, lança implicitamente a hipotética pergunta “o que você tem a me dizer?”, ao final de sua leitura, é a própria narrativa quem contrataca, devolvendo ao leitor a mesma questão: “o que *você* tem a me dizer?”. Cabe ao leitor tentar respondê-la, sob pena de, não participando do jogo, ficar, é óbvio, de fora dele e, por consequência, fora da multiplicidade significativa sugerida mas nunca dada. Um leitor novamente hesitante, dessa vez entre o excesso e a falta. Na verdade, as sugestões mal são apontadas, mas ficam, de fato, à espera de uma intervenção crítica do leitor, que abra o texto aparentemente tão hermético, tão abstrato, tão sem ligação com a realidade, tão “enredo pelo enredo”.

A palavra, mediadora da relação entre o absurdo e a realidade reconhecível, acaba revelando sentidos justamente ao escondê-los. Mas não se pode cair apenas no simplismo de um raciocínio que vê como “tarefa” do texto esconder sentidos, enquanto revelá-los seria “tarefa” do leitor. Talvez ainda outros termos sejam mais verdadeiros. Esconder e achar sentidos parece ser, de fato, ainda pouco para dar conta da complexidade da relação entre o texto e o leitor. Esconder poderia dar a entender que existe *um* sentido e que bastaria ao leitor achá-lo. Partindo desse princípio, apenas *uma* leitura seria a leitura “boa”, enquanto as demais seriam consideradas erradas. Não se trata disso. A literatura fantástica obscurece a relação cognoscível que o leitor tem com a realidade. Isso se dá pelo estranhamento provocado pela forma narrativa. Ao criar entidades que quebram uma estrutura de pensamento calcada na normalidade, a narrativa provoca no leitor (ao menos no interessado) uma sensação que o obriga a sair de sua calma habitual, e a ir em busca de uma reordenação do mundo que se encontra diante dele. A linguagem utilizada pelo fantástico, mais do que qualquer outra, faz o leitor olhar para as coisas ao seu redor com olhos modificados, por meio justamente de uma narrativa que põe em choque e em xeque “realismos” de diferentes naturezas. É mais ou menos isso o que Chklovski chama de *estranhamento*, e que os italianos traduzem como *defamiliarizzazione*, ou seja, desfamiliarização, responsável por arrancar, portanto, o olhar “familiar” que o leitor tem das coisas a sua volta, tirando do homem o hábito que o conduz a automatizar tudo o que se mostra repetidamente à sua

consciência. Essa automatização dos sentidos embota muitas vezes a capacidade que o homem tem de refletir a sua própria situação diante do mundo.

Nell'ambito di questo orientamento, Shklovsky ha teorizzato il concetto di *defamiliarizzazione*. Secondo lui l'uomo è incapace di mantenere una visione sempre "fresca" della sua percezione degli oggetti: l'abitudine lo conduce ad automatizzare tutto ciò che si ripete e che si ripresenta alla sua coscienza. Questo processo di automatizzazione ha il vantaggio di servire per la sopravvivenza, ma è anche ciò che conduce a perdere la capacità di *stupirsi*, e quindi di riflettere su determinate realtà. Il compito dell'arte è proprio quello di "rinfrescare" la nostra visione delle cose, di spostare il nostro modo di percezione dall'automatico e pratico all'artistico. La "defamiliarizzazione" è il nome che indica questa caratteristica distintiva della letteratura.¹⁸⁵

Esse ponto parece ser bastante propício para se pensar a recepção e a caracterização do próprio fantástico aqui em questão. A quem, nos contos, o estranhamento acontece? Apenas leitor e personagens solitárias parecem comungar dessa estranheza do início ao fim das narrativas, e só eles são capazes de se surpreender diante de uma ordem que desequilibra o modo linear e convencionado de perceber a realidade. Se o leitor tomar partido da coletividade de personagens, unânimes diante do que é absurdo para as personagens solitárias, ou seja, não aceitar a busca de uma reordenação de sentidos, restará tão alienado quanto essa coletividade. Se, por outro lado, aceitar a proposta lúdica do conto e procurar uma solução que lhe permita dirimir angústias, até pode encontrar conforto em alguma solução plausível, mas corre o risco de, à maneira do narrador, ficar – guardadas as proporções – louco, encontrando, ao invés de respostas, mais dúvidas, mais aberturas por onde suas frágeis certezas escorrem fluidas e fugazes, o que, de certo modo, não deixa de ser positivo, visto que o estranhamento é fundamental para a desestabilização das verdades monolíticas.

Porém e portanto, esse estranhamento só será de fato produtivo se o leitor aceitar levá-lo adiante na busca de reavaliar sua postura estável de reconhecimento da

¹⁸⁵ Disponível em www.letteratour.it/teorie/Form.htm. Acesso em 01/06/2002. "No âmbito desta orientação [a especificidade da linguagem artística], Chklovski teorizou o conceito de *desfamiliarização*. Segundo ele o homem é incapaz de manter uma visão sempre "fresca" da sua percepção dos objetos: o hábito o conduz a automatizar tudo aquilo que se repete e que se representa à sua consciência. Este processo de automatização tem a vantagem de servir para a sobrevivência, mas é também isso o que conduz a perder a capacidade de *assombrar-se*, e portanto de refletir sobre determinadas realidades. A tarefa da arte é justamente aquela de "refrescar" a nossa visão das coisas, de deslocar o nosso modo de percepção do automático e prático para o artístico. A "desfamiliarização" é o nome que indica esta característica distintiva da literatura."

realidade. A isso se está chamando pacto lúdico. E é nesse momento que já se pode vislumbrar mais uma ponta de contato com a obra barroca.

O chamado pacto lúdico, portanto, conceito bastante utilizado quando se estuda o universo barroco, propõe uma espécie de jogo no processo de rebuscamento de forma e conteúdo. Como o conto fantástico trabalha com a ruptura das estruturas lógicas, a obra abre-se para uma dança de múltiplos sentidos. A quebra da lógica convencional e/ou normativa, característica do fantástico, convida a desconstruir, em um primeiro momento, a identificação, sempre ilusória¹⁸⁶, entre ficção e realidade pretendida pelo realismo, para, a partir daí, reconstruir uma lógica nova, através do jogo. O foco *único*, característico da “obra fechada”, desdobra-se e possibilita uma *multiplicidade* de focos. Severo Sarduy, autor que investiga o barroco contemporâneo, trabalha com a idéia de “descomponer un orden y componer un desorden”¹⁸⁷. A característica mais evidente da literatura fantástica é o trabalho com a desconstrução de uma visão de mundo verossímil, propondo um novo modo de olhar o real. Trata-se literalmente de uma *revisão* do real, propondo-o de modo revisitado e construindo-o a partir de uma estrutura inverossímil aos olhos da convenção tradicional. Implodem-se modos rígidos de ver a realidade e, sobre o terreno, erige-se uma lógica nova, da qual o leitor somente fará parte, no entanto, se aceitar o jogo proposto pela obra, o que caracterizaria o pacto lúdico.

Tratando especificamente da temática do “lúdico” dentro da literatura em particular, devemos compreender o que exatamente envolve as “regras do jogo” e o que

¹⁸⁶ Sobre a ilusão pretendida pelo realismo, v. BECKER, Colette. *Lire le réalisme et le naturalisme*. 2^e édition. Paris: Édition Nathan/HER, 2000. “Dans cette création, il met l’accent sur l’artificialité, alors que la règle fondamentale du roman réaliste/naturaliste est de gommer les indices de sa fabrication et de faire croire à la possibilité d’un renvoi à un référent, d’imposer l’idée qu’il n’est qu’un doublé du réel.” P. 143. A partir daí, a diferença entre a representação realista e a literatura fantástica parece evidente. Se esta se utiliza de um *fingere* explícito, trabalhando abertamente com o absurdo, aquela, mesmo consciente de que não *imita* (no sentido estrito) a realidade, procura oferecer uma ilusão que permita identificar ficção e realidade sem necessidade de subterfúgios alegóricos. Portanto, parece possível ir um pouco além e ensaiar aqui uma digressão: são famosos os versos de Olavo Bilac, parnasiano ligado a certa impassibilidade poética relacionada ao realismo: sobre o poema, diz ele: “... e a trama viva se construa / De tal modo, que a imagem fique nua, / Rica mas sóbria, como um templo grego. // (...) E, natural, o efeito agrade, / Sem lembrar os andaimes do edifício.” O “gommer les indices de sa fabrication” de Becker aparece no poema de Bilac, poeta associado a um certo “realismo” que resgata ideais clássicos de sobriedade e simplicidade. O diálogo entre realismo e fantástico, e entre barroco e clássico não poderia ser pensado a partir disso?

¹⁸⁷ SARDUY, Severo. *Cobra*. Apud: CHIAMPI, Irleamar. “Neobarroco na era do pós-modernismo: como o barroco é reciclado na literatura da América Latina”. *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, 07 de fevereiro 1993.

vem a ser esse jogo. O primeiro entendimento básico é o de que o *homo é ludens*¹⁸⁸. Mas, o que é esse “lúdico”? E como ele se amalgama à literatura? O ludismo e o jogo devem ser encarados como maneiras de fugir à rigidez de um pensamento monolítico, e têm relação com a própria carnavalização de que já se falou, sendo que essa fuga nunca pode ser vista como fuga *da* realidade, mas sim como revisitação de *uma* realidade dada, na busca de propor novos modos de encarar e dialogar com as convenções. O propósito do lúdico, então, vem a ser uma espécie de *reinvenção* do mundo, e não *fuga* dele. Sem o lúdico, cortam-se as possibilidades dessa reinvenção, e resta o conformismo diante do já dito, do já dado. Não se trata de uma narrativa alienadora, unicamente fantasiosa. É importante lembrar o que já foi discutido anteriormente: o insólito nasce em meio a um mundo onde reina a normalidade, justamente para torná-la instável. A capacidade de estranhamento que o fantástico está propenso a causar pode ser responsável por essa desordenação de um mundo solidamente construído. Lembrando o psicanalista Joel Birman:

Ele [o leitor] pode, então, promover novas inscrições sobre o real do mundo e na cena social, pois, como intérprete dos textos que se apresentam, transforma-se em produtor de novos sentidos (...) enfim, a leitura pode promover fissuras na realidade simbólica instituída, provocando rupturas nas ideologias, que funcionam pela produção da inércia e da homogeneidade do sentido.¹⁸⁹

Embora Birman não esteja fazendo uma referência específica à literatura fantástica, mas à leitura de um modo geral, é na literatura fantástica que esse convite ao jogo está mais incisivamente evidenciado, uma vez que o leitor está diante de uma realidade diferente da habitual, fora de leis, ao menos em sua aparência, conhecidas. A hesitação, de que tanto falou Todorov, mas indo além do sentido dado por ele ao termo, instala-se na narrativa e, curiosamente, desinstala o leitor de seu universo confortável para arremessá-lo no solo movediço de uma realidade nova e, de certo modo, ameaçadora. Ameaçadora porque lança desafios, porque convida, em suma, para a participação do leitor em um jogo que permite, reiterando o pensamento de Birman, a promoção de “fissuras na realidade simbólica instituída”.

¹⁸⁸ Para uma visão aprofundada sobre o *homo ludens*, v. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Estudos).

¹⁸⁹ BIRMAN, Joel. Leitura crítica: questões sobre recepção. In: LEITURA, saber e cidadania. Rio de Janeiro: PROLER, 1994.

Affonso Ávila, ao estudar o lúdico na obra barroca, traz à tona alguns aspectos interessantes ao objetivo aqui proposto. Ao discutir a intenção e característica do jogo na obra de arte, diz que esse jogo provoca a “ruptura ou suspensão da ordem *séria* da vida e da rotina orgânica da natureza”¹⁹⁰ e que vai além do mero jogo pelo jogo – o que poderia vir a ser uma maneira de alienação. No entanto, a fuga pela fuga não faz parte do pacto lúdico estabelecido, pois

a postura lúdica no terreno da literatura e da arte em geral nem sempre significa o gesto gratuito, a fuga ao engajamento na realidade, o comprazer ensimesmado do diletante. O artista autêntico também joga, mas joga de modo sério ao inventar as suas novas evidências, enriquecendo às vezes com as sutilezas da criação individual o processo global da arte (...). O *impulso lúdico* presente no ato criador, longe de conduzir a uma *limitação*, a uma atitude alienadora do ser, promoverá ao contrário a *expansão* das suas potencialidades, favorecendo por conseguinte a expressão dessas reservas criativas através de formas ampliadas e enriquecidas de sentido.¹⁹¹

Note-se que o autor refere-se ao lúdico barroco, mas, do mesmo modo, a literatura fantástica, com sua desconstrução da lógica, está longe de provocar a fuga pela fuga ou a fuga para um mundo absurdo. Pelo contrário, determinado tipo de narrativa fantástica poderá reforçar muitas vezes a idéia do quão absurda, por exemplo, é a própria realidade. Portanto, ao invés da alienação, há uma aproximação com a realidade por meio do insólito. Kafka é exemplo disso, fonte de inúmeros autores contemporâneos, que expõe, em seus enredos, situações absurdas para o leitor, sem, no entanto, deixar de insinuar a opressão e a falta de lógica do próprio cotidiano de quem está fora da realidade ficcional. Assim como a forma barroca não é gratuita, o insólito no fantástico não é apenas ornamental, mas ambos (a forma barroca e o insólito) são artifícios produtores de sentido.

Outro termo derivado do estudo sobre a obra barroca tem extrema relação com as narrativas fantásticas. Como um termo contíguo ao pacto lúdico está a chamada “técnica do inacabado” barroca, que trabalha no sentido de produzir carências, ou seja, de permitir que a obra, não dada toda inteira em seu sentido, obrigue o receptor a trabalhar na sua significação.

É José Antonio Maravall quem traz a idéia de que é característica do Barroco a “técnica do inacabado”, o que também parece tornar clara a ponte com o “pacto lúdico”

¹⁹⁰ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucas*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994 (Debates). P. 61.

¹⁹¹ Ibid., p. 62

por reforçar os estreitos vínculos entre a produção e a necessidade de participação do leitor/espectador. Como no espectador barroco, é o leitor da narrativa fantástica quem deve terminar – e as possibilidades de término são abertas, daí a curiosa contradição da expressão “terminar” – a obra, atribuindo sentidos a ela. Sentidos, dependendo do ponto de vista, carentes ou abundantes na obra. Carentes se entendermos que a obra não traz, em si, nenhum desfecho pronto. Abundantes, por outro lado, se a entendermos como abundância de possibilidades, mas que só se tornarão possíveis com a participação efetiva do leitor e de sua capacidade de atribuir sentidos às narrativas. Para Maravall, portanto, a técnica do inacabado “é um procedimento de suspensão pelo qual se espera que o olho que contempla termine por propor o que falta e por propô-lo um pouco à sua maneira. Toda a pintura de manchas ou ‘borrões’, de pinceladas distantes etc., é, em certa medida, uma ‘anamorfose’, que pede que a imagem seja recomposta pela intervenção do espectador.”¹⁹² Por esse viés, o barroco é “um procedimento através do qual se pretende que o inacabado leve à suspensão, à intervenção ativa do público e ao contágio e à ação psicológica sobre este.”¹⁹³ Em “O Homem que Procurava a Máquina”, pode, é claro, ter havido a intenção de fazer refletir sobre o período de ditadura no Brasil, mas, obviamente, não é o único sentido possível a ser destilado e/ou atribuído ao conto, já que – e aí entram todos os contos em questão – trabalham com esse duelo entre o indivíduo oprimido por forças maiores do que ele – e uma dessas forças pode ser a ditadura militar, mas não a única, já que existem ditaduras diversas, com as máscaras mais diferentes e de diferentes coloridos desfilando por aí –, e as forças da desordem obscurecidas mas à espera de luzes.

O receptor da obra barroca que, surpreendido ao vê-la inacabada ou tão irregularmente construída, fica por alguns instantes em suspenso, sentindo-se, depois, compelido a participar dela, acaba sendo mais fortemente afetado pela obra, agarrado por ela. Suporta assim, com uma intensidade muito maior do que quando se tomam outras vias, uma influência incomparavelmente mais enérgica da obra que lhe é apresentada (...) Por isso se busca esse recurso de suspensão que obriga em seguida a um movimento mais firmemente sustentado. E esta é a questão: mover.¹⁹⁴

Há a suspensão, mas há, sim e também, o retorno para se completar a obra. A questão do “mover-se” é muito pertinente e interessante. O leitor é envolvido e impelido a ter de fazer com que o conto se complete, ganhe sentido, caminhe por meio da própria

¹⁹² MARAVALL, José Antonio. *Op. cit.*, p. 342.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 344.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 346.

caminhada construtora de sentido, se quiser ver além da máscara da palavra. É o leitor quem deve construir caminhos interpretativos para a narrativa.

Maravall dá muitas chaves interpretativas para a narrativa fantástica: “a obra barroca parece apontar para algo colocado mais além dela mesma, como se ela mesma não fosse mais do que uma preparação.”¹⁹⁵ E resume, finalmente, tudo o que foi dito:

Tal é o sentido da obra barroca: suspender, portanto, empregando os mais diversos meios, para que, depois, após esse momento de detenção provisória e transitória, possa mover-se o ânimo com mais eficácia, impulsionado pelas forças retidas e concentradas, e logo liberadas (...) A técnica do ‘suspense’ relaciona-se com a utilização dos recursos do móvel e do cambiante, dos equilíbrios instáveis, do inacabado, do estranho e extraordinário, do difícil, do novo e do nunca antes visto etc. etc.¹⁹⁶

De certo modo, está implícita, na idéia de detenção e movimento, que a obra não propõe o jogo pelo jogo, a fantasia pela fantasia, porque, depois da “detenção”, vem o movimento, ou seja, o impulso para a necessidade de caminhar. A obscuridade de que tanto já se falou é uma das responsáveis pelo inacabado barroco e fantástico, pois age sobre o leitor “atraindo-o, sujeitando sua atenção, tornando-o partícipe da obra, obrigando-o a esforçar-se em seu deciframento, provocando por essa via uma fixação da influência da obra sobre o leitor.”¹⁹⁷

Pode-se, também, desse modo, fazer uma nova ligação entre o barroco e o fantástico. Conforme Severo Sarduy, o barroco está “destinado à ambigüidade, à difusão semântica (...) A literatura renuncia a seu nível denotativo, a seu enunciado linear”¹⁹⁸, havendo, o que parece bastante importante para o estudo aqui feito, uma “abertura, falha entre o nomeante e o nomeado e surgimento de outro nomeante, isto é, metáfora.”¹⁹⁹

Se a literatura “renuncia a seu nível denotativo”, parece lícito deduzir que a conotação é quem ganha terreno, um terreno pouco firme, fugaz, escorregadio, que gera insegurança, mas que obriga a caminhar por um, digamos, “bosque de segredos” a que já se referia Baudelaire, graças à imprecisão impulsionadora de novas lógicas, estimuladoras de uma reorganização da desordem. Mais uma semelhança pode ser

¹⁹⁵ Id.

¹⁹⁶ Id.

¹⁹⁷ Ibid., p. 347.

¹⁹⁸ SARDUY, Severo. “O barroco e o neobarroco”. In: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua Literatura*. Tradução: Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Estudos). P. 161-162.

¹⁹⁹ Ibid., p. 164

encontrada com a estrutura metafórica da obra fantástica, já que esse fantástico também possui artifícios²⁰⁰, alguns deles bastante semelhantes aos artifícios difusores de sentido utilizados pela obra barroca. Como se, diante de uma máscara, o leitor buscasse sentidos além ou por trás dela. O que significam, afinal, essas máscaras? O que significam, afinal de contas, essas máquinas, esse ovo e essa serra?

Dessa forma, tanto o barroco quanto o fantástico (ao menos nos contos que são estudados aqui) adquirem, por força de sua própria estrutura, um caráter desestabilizador de uma realidade convencionalmente dada, tornando o insólito o responsável pelo estranhamento que pode vir a instaurar uma nova ordem dessa realidade. Continuando na esteira do pensamento de Sarduy, “o barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico”²⁰¹ e consegue isso porque o barroco é o “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está ‘aprazivelmente’ fechado sobre si mesmo. Arte do destronamento e da discussão (...) que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.”²⁰²

Naturalmente, o termo “revolução” pode ser visto aqui sob os mais diferentes aspectos, não somente sob o viés social. Há um trabalho com a idéia do desconforto e do quanto esse desconforto também pode ser fecundo. É interessante a expressão “destronamento”: lembra ruptura, revolução pela deposição do que é imposto, que se reconstrói pela metáfora. Essa metáfora não deve ser vista apenas como uma representação, mas como novo modo de ver, já que o seu segundo elemento comparante não é entregue univocamente pelo texto, mas depende das inferências ativas e criativas do leitor. À própria idéia de *mimese* agrega-se a de recriação, não apenas imitação, ou *imitatio* renascentista. Por isso, ela também é revolucionária, fundadora de um novo radical. Note-se que se está falando do barroco, mas, evidentemente, pensando em tudo o que já se disse a respeito dos contos analisados, fica muito clara a relação intrínseca entre essas duas entidades. Enfim, o fantástico, com a tensão decorrente de sua estrutura altamente metaforizada, também pode ser estudado sob a luz desse prisma

²⁰⁰ O artigo de Severo Sarduy (cf. SARDUY, S. *Op. cit*) gira em torno essencialmente dos artifícios barrocos, responsáveis pela desestabilização do sentido, uma vez que não se constrói sobre uma linguagem diretiva, mas sobretudo sugestiva. Sarduy trabalha com os conceitos de substituição, proliferação e condensação.

²⁰¹ Ibid., p. 178.

²⁰² Id.

“destronador”. Quando Sarduy se refere ao barroco como um destronador do “*logos* enquanto absoluto”, também Filipe Furtado assim se refere ao fantástico. Diz ele que, “nascido entre as diversas linhas ideológicas que reagem contra o optimismo confiante do pensamento iluminista (...), o fantástico manifesta desde cedo a sua hostilidade ou, pelo menos, o seu cepticismo perante as conquistas já então bastante notórias do intelecto humano.”²⁰³

Os contos fantásticos, como já dito repetidas vezes, desafiam um *modus vivendi* que se pensa unicamente ele o racional. E faz isso por meio da intrusão do absurdo, e não só *não* têm intenção de esconder sua estrutura ficcional, como a deixa à mostra. O leitor, na obra realista, é praticamente induzido a crer na identificação entre a realidade e a ficção. A história artificial pretende vestir as mesmas roupas da “realidade”. Com o fantástico, não há como lê-lo sem ser avisado constantemente de que “isso é ficção”. Qual a diferença, afinal? Não poderia ser mais interessante fazer convergir *estória* e *história*, a fim de mostrar com que tamanha perfeição a arte imita a vida e vice-versa? Na verdade, o fantástico funciona como uma espécie de artifício criador de absurdos que, *aparentemente*, distanciam *estória* e *história*, mas que, na realidade, faz com que ambas submerjam no mesmo turbilhão do incômodo que é perceber, por exemplo, a realidade tão absurda quanto a ficção. Mas, é evidente, e lembrando o já dito, há artifícios que impedem que a literatura se conecte à vida de modo rasteiro. Há uma linguagem. Há, indo além, um trânsito de linguagens que intermediam e recriam o absurdo. Aqui parece evidente que o leitor *deve* firmar o pacto lúdico, a fim de poder jogar com os sentidos. Lembrando José Onofre: “quanto menos minimalista e subserviente aos fatos da vida diária, quanto mais ficção e invenção, mais ela (a literatura) estará perto desse turbilhão de beleza e terror que é o real”.²⁰⁴

Portanto, e a discussão não é nova, a própria noção de realismo é colocada em xeque, uma vez que é limitadora e está longe de alcançar seu objetivo inicial de mimetizar aristotelicamente a própria vida. Quanto menos minimalista e empírica, mais a literatura foge do convencionalismo realista e ganha em poder de lidar e mexer com o leitor.

²⁰³ FURTADO, Filipe. *Op. cit.*, p. 135.

²⁰⁴ ONOFRE, José. [?]. Isto É. São Paulo, 20 outubro 1993.

Sem dúvida, na quebra com a organicidade e coerência de uma pretensa “realidade real” está o cerne da literatura fantástica. É aí que se pode falar em uma multiplicidade de focos, já que, ao desfocar o equilíbrio, a clareza e a unidade clássicas, a leitura do fantástico se abre para o novo, instável e obscuro do barroco. Há, aí, não apenas a saída de uma convenção para se cair em outra. Essa outra realidade não é *dada*, mas sugerida, valorizando sobretudo a subjetividade do próprio leitor, que pode *jogar* com estas sugestões – é claro que nenhuma leitura é unívoca, mas a proposta barroca e fantástica têm como característica pensar, já a partir da sua própria produção, o elemento difusor.

Um elemento também bastante evidente na obra barroca é o que se convencionou chamar de sobrecodificação linguística²⁰⁵, que vem ao encontro da estrutura com a qual se constrói o fantástico, ou seja, a escrita já é um código, e só tem acesso à leitura quem o domina. Mas, com o barroco e o fantástico, há uma nova codificação, que ajuda a velar os sentidos, a obscurecê-los, a borrá-los, a desfocá-los e, com isso, a multiplicá-los. Não basta decodificar literalmente os códigos alfabéticos. É como se fosse necessário aprender um outro alfabeto, passar por uma nova alfabetização, não mais, no entanto, precisa, mas sim, incerta, aberta para interferências e para ressignificações do mundo plenas de diversidade.

Parece válido, porque pertinente, insistir ainda uma vez mais que é no choque entre as duas realidades, ou entre a razão e a desrazão²⁰⁶, que nasce o fantástico, o qual consegue se impor materialmente, além do sonho, no espaço da narrativa. Segundo Selma Calasans Rodrigues, “se podemos transpor fronteiras de tempo e espaço através do sonho, também é possível fazê-lo pelo puro jogo da imaginação, que permite essas transgressões”.²⁰⁷

Essa imaginação é que pode se transformar, por meio da palavra, no elemento fantástico. A relação com o lúdico parece não ser gratuita. A imaginação, agregada ao sentido da *poiesis*, materializa-se, segundo sua própria definição: o ato de fazer, de passar do não-ser ao ser. Aliada à *poiesis*, está a *physis*, que, se do ponto de vista clássico era vista apenas como *natureza*, dentro da visão aqui proposta não está ligada à idéia de natureza feita, já dada, ao real empírico, que à arte caberia imitar, mas sim a

²⁰⁵ A expressão é colhida de CHIAMPI, Irlomar. “Neobarroco na era do pós-modernismo: como o barroco é reciclado na literatura da América Latina”. *Op. cit.*

²⁰⁶ A expressão é de RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988 (Princípios). P. 56.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

uma *physis* dinâmica. A *mimese* ganha autonomia para formular leis próprias (suas versões), desde que coerentes internamente. Essa verossimilhança interna é que garante a sustentabilidade da realidade, em particular, fantástica. Se Boileau, no século XVII, dizia que não via nenhum atrativo em uma maravilha absurda, já que “o espírito não se emociona com aquilo que não crê”²⁰⁸, é importante mostrar a ele que é preciso crer no insólito e compactuar com ele, a fim de que suas incertezas possam transcender o universo ficcional e fazer o leitor, dentro de um raio interpretativo lastreado pela narrativa, compor seus múltiplos possíveis sentidos às tais incertezas. Pablo Picasso, ao recriar o real de modo a descolá-lo de sua representação supostamente fiel, mostra: “Eu não vejo a natureza como ela é; ela é como eu a vejo”²⁰⁹.

Na mesma linha de raciocínio, Ramón Xirau, ao escrever sobre a crise do realismo, afirma que “o poeta foi o imitador da natureza. A partir de agora será o criador de realidades poéticas novas surgidas do espírito e no mundo”²¹⁰. E o próprio autor é responsável ainda por fazer uma pequena comparação entre o fantástico e a exuberância barroca, e cita Borges: “talvez a história universal seja a história das diversas entonações de algumas metáforas”²¹¹, para comentar, em seguida: “Este nominalismo permite a Borges negar o mundo objetivo. Permite também substituir a teologia e a metafísica por suas ficções fantásticas que adquirem valor de realidade (...) O mundo pode e deve reduzir-se à metáfora. A realidade é verbal...”²¹²

Além de Borges, também Cortázar discute o “sonho” e a vida real: “é preciso sonhar, mas com a condição de crer seriamente em nosso sonho, de examinar com atenção a vida real, de confrontar nossas observações com nosso sonho, de realizar escrupulosamente nossa fantasia”²¹³.

Xirau ainda segue na esteira do pensamento de Cortázar: “a realidade parece-me fantástica a ponto de que meus contos são para mim literalmente realistas”²¹⁴.

²⁰⁸ BOILEAU. *Arte poética*. Apud. RODRIGUES, Selma Calasans. *Op. cit.* P. 22.

²⁰⁹ PICASSO, Pablo. Apud. RODRIGUES, A. Medina et al. *Antologia da literatura brasileira*. São Paulo: Marco, 1979. p. 14.

²¹⁰ XIRAU, Ramón. “Crise do realismo”. In: MORENO, C. F. *Op. cit.* p. 184.

²¹¹ BORGES, Jorge Luís. *A esfera de Pascal*. Apud. *Ibid.*, p. 188.

²¹² *Id.*

²¹³ CORTÁZAR, Julio. *Último round*. Apud. *Ibid.*, p. 193

²¹⁴ CORTÁZAR, Julio. Apud. ADOUM. Jorge Enrique. “O realismo de outra realidade”. In: MORENO, C. F. *Op. cit.* p. 210

Quem garante que, para os autores dos contos aqui em questão, a realidade não é absurda a ponto de suas ficções fantásticas lhes parecerem absolutamente reais? Mais paradoxos...

5. CONCLUSÃO

A partir da teia que se pretendeu tecer ao longo desse trabalho, trançando os contos escolhidos a emaranhados teóricos sobre literatura fantástica e barroco, não foi sem propósito que muitas vezes os fios se embaraçaram. Essa teia, no entanto – ainda que tenha deixado esparsos muitos fios – buscou ir além de elucubrações teóricas e herméticas. Por mais que o tema assuste e confunda a quem perguntava e pergunta: “qual o assunto de sua dissertação?”, procurou-se – talvez não de maneira panfletária, mas sutil – atribuir um sentido social a esse trabalho. Nunca foi fácil responder a pergunta sobre esse “qual o assunto de sua dissertação”, pois não se pode rapidamente explicar que se pretende *relacionar alguns contos da literatura fantástica brasileira a uma visão de mundo permeada por uma espécie de barroco contemporâneo...* Realmente, parece assustador. No final dessas cerca de cento e vinte e cinco páginas, entretanto, espera-se que algo tenha ficado um pouco mais claro. Mas nem tudo, é bom que se diga. As penumbras e as trevas são sempre produtivas, pois deixam espaços habitados por mistérios.

Essa conclusão não trará mais discussões acadêmicas. Ela tem por única finalidade tentar mostrar como a literatura pode construir um discurso que, embora calcado no *fingere*, na ficção, tenha força na declaração ou destituição de verdades, o que, por si só, já justificaria a realização desse estudo.

A literatura, seja qual for a orientação que ela siga, estará fazendo parte do terreno das artes quando for capaz de colocar em discussão a realidade externa e interna do sujeito. Mais do que mero “passatempo”, do que mero entretenimento – embora ela possa sim entreter – a literatura tem essa capacidade de colocar em xeque a relação do indivíduo consigo mesmo, com o outro e com a coletividade da qual faz parte. Ela carrega consigo uma carga ética que faz emergir visões de mundo diversas, que alargam a experiência do leitor e impedem que ele se feche em convencionalismos dados sem questionamento. Há, é verdade, muita literatura domesticadora, a serviço da indústria cultural, a serviço de estranhas fórmulas de felicidade prescritas como receitas de bolo. Há sim essa literatura que apenas reforça um estado de coisas que, com um pouco mais de questionamento, se revelariam frágeis. Mas não foi desse tipo de literatura que se quis falar aqui. O trabalho partiu de uma concepção de realidade que se revela problemática, mas problemática apenas para quem consegue colocar ao menos o nariz

para fora desse lodaçal tétrico habilmente construído pelo império de discursos que interessa a poucos. O homem nasce, é sabido, herdeiro de uma ordem construída, plena de convenções e de normas. Mas, assim como é herdeiro, também será responsável por essa herança, seja ela maldita, bendita, ou, o que é mais provável, híbrida. Não basta uma evolução apenas de ordem técnica, tecnológica, porque isso não garante a reconstrução de uma nova ética, de uma nova relação de convivência entre as pessoas com suas diferenças e idiossincrasias. É por isso que o *estético* deve conter germes de novos pressupostos *éticos*. Não, obviamente, impondo lições de moral fáceis que substituam uma imposição por outra, mas discutindo, por meio dos conflitos inerentes à arena armada pela literatura, o espaço e o tempo no qual o sujeito se situa. Convenções são importantes. Normas são importantes. Enfim, a moral, com seus preceitos políticos, ou seja, de organização da convivência humana, é importante. Mas todos esse elementos passam a se tornar problemáticos quando são imperativos a ponto de engessarem e reprimirem ou ignorarem outras ordens latentes que propõem dialogar dialeticamente com o acordado. Muitas vezes, a própria convenção, por mais paradoxal que possa parecer a idéia, se constrói à revelia do sujeito, numa imposição ora feroz – vide sistemas autoritários – ora sedutora – vide as estratégias contemporâneas que identificam indivíduo com um depositário de valores ditos “modernos” e mercadológicos.

Por mais contraditório que possa parecer, muitas vezes é o pensamento único o maior causador dos conflitos em que está mergulhada uma sociedade. Há, na verdade, uma falsa sensação de tranquilidade. Quando um modelo de ver o mundo é eleito como o verdadeiro (partindo do pretenso princípio da Verdade monolítica), a aceitação quase sempre cega desse modelo faz com que essa sociedade não consiga mais viver a não ser em função dele. Por quê? Por absoluta incapacidade de pensar e buscar novas formas de encarar a si mesmo e o mundo. Mesmo porque quem ousa gritar fora do coro venerador do “estado das coisas”, destoando do uníssono, é “catapultado” para a terra ou do esquecimento ou da ridicularização ou da demonização. Para uma perversa terra do nunca. Tal artifício, usado muitas vezes por meio da força bruta e da repressão austera e explícita, está cada vez mais em desuso, já que artimanhas muito mais eficazes evitam o grito. Eficiência total. Sem grito, não há eco, e então ele é abafado ainda antes de sair da garganta. Atualmente, com a imposição de uma ideologia de mercado, que carrega consigo os seus derivados – o consumo como finalidade última da inclusão social, por

exemplo –, é-se aliciado de modo “agradável”, e participa-se de um jogo repleto de entretenimentos vazios, de consumo de imagens em enxurradas, identificando felicidade com *status*, pretendendo – e conseguindo – construir a idéia de que esse mundo é o mundo das liberdades, das escolhas. Enfim, um aliciamento que torna ridículo alguém que não veja em determinados valores imperativos a razão da vida. Embora possa parecer estranho, há massificação e individualismo. Veja-se: a massificação nasce da ausência da diversidade, da ausência de modos alternativos de vida e valores, embotando formas diferentes de ver o mundo e inculcando valores únicos e soberanos que, pela ausência da antítese necessária ao processo dialético, vai se impondo como verdade. Curiosamente, os valores impostos como válidos em um mundo ditador privilegiam sempre as ações individuais, a competição, a concorrência, palavras impregnadas de teor narcisista. Portanto, a curiosa imagem faz sentido: uma sociedade massificada e individualista, que pensa da mesma forma (massificação) em relação ao sucesso material e individual apenas (individualismo). Mesmo formas alternativas de ver o mundo são absorvidas e transformadas em produto de consumo, fazendo com que qualquer incipiente voz dissonante ganhe aulinhas de canto e se molde ao que deseja o maestro de face difusa que comanda esse coral que não permite contrapontos. Esse enrijecimento das formas de pensar, por consequência, congelou o modo como o indivíduo vê o que se passa a seu redor. O bombardeamento de imagens a que um indivíduo está sujeito hoje não só **não** consegue fazê-lo pensar melhor, como ainda reforça velhos preconceitos, fragmenta e subtrai sua cosmovisão, trabalha com a superficialidade e, quase que consequentemente, com a vulgarização do homem. A verdade é que todas essas “novidades” já nascem dentro do ferro velho, não dizem nada de novo. A roupa é nova, mas a essência é a velha fórmula que faz com que o pseudo-sujeito siga sua vida sem qualquer tipo de questionamento individual e/ou coletivo. E, o que deveria parecer absurdo(!) acaba se revelando normal(.). Toda a capacidade de pensar – tão própria do homem – sofre ininterruptos golpes e investidas contrárias, e acaba, quase sempre, sucumbindo a uma tendência homogeneizante, que desprivilegia a postura ativa de pensar e oferece alternativas mais cômodas, verdadeiros alucinógenos que amortecem a faculdade de agir conscientemente, justamente porque cortam a fonte dessa ação consciente, que é o **pensar**. Portanto, não é fácil concorrer com essa tendência torporizante, já que, além de tudo, ela possui artimanhas eficazes de atração: ela se apresenta como a personificação do belo, embora essa beleza se revele apenas na

casca. Ela proporciona o prazer imediato, e, além disso, agrega em si o caráter de moderno. Por outro lado, numa perspectiva diametralmente oposta, está, meio sufocada, a já referida capacidade de pensar, de questionar, de duvidar. Mas tudo isso despende esforço, às vezes sacrifício. E o resultado pode ser desestabilizador, já que o pensamento pode *desconstruir* toda uma estrutura aparentemente sólida pela qual o sujeito pauta sua vida. Então, qual a escolha a fazer? A alienação ou o conhecimento? Teoricamente, não parece difícil.

Vive-se, portanto, um conflito que inverte os valores de cada uma das partes. De um lado, existe um ser humano incapaz de pensar, autômato, e, de outro, é apresentado um aparato “tecnomercadológico” sensível e delicado, que fica nervoso facilmente, sejam eles máquinas, ovos ou serras.

Parece que se está diante de uma realidade que apresenta uma civilização sem rumos possíveis, a não ser os de um labirinto sem saída. A ordem e a moral, em nome do progresso, são as responsáveis por punir quem tente pular as paredes que dão acesso ao lado de fora do labirinto, ou ainda reprime quem tente sair da caverna para encontrar algumas luzes.

Desse modo, a literatura tem a potência de passear pelas convenções, de permear os discursos que se querem impor como únicos e, assim, subvertê-los, fazendo aflorar das próprias *convenções* as suas *contravenções*, das próprias *tradições* as suas *contradições*, as suas antíteses e os seus contrapontos. E é por isso que se optou por tentar aprofundar as relações entre dois modos de fazer artístico que primaram pelo atrito entre uma ordem estabelecida *a priori* e sem interrogações, e ordens subjacentes mas obscuras, reprimidas, que sugerem uma reconstrução *a posteriori*, porque exigem o pensamento, porque fazem brotar pontos de interrogação e necessidades ativas de reorganização de uma verdade que se revela unívoca em sua máscara. É preciso, sim, lançar o olhar para detrás das máscaras, lá onde se escondem as pérolas irregulares, lá onde estão os silogismos ditos “imperfeitos” e complexos. Eis o que sugerem o fantástico e o barroco, universos cheios de hesitação, cheios de instabilidade e desequilíbrios, que desinstalam o sujeito, mas o obrigam a caminhar, a se mover em direção ao novo, a olhar por outros ângulos, excêntricos, deslocados e perceber outras ordens possíveis.

Toda essa hesitação a que está sujeito o leitor diante do texto literário fantástico é provocador do desequilíbrio, da desestabilização causada pela constituição de uma realidade diversa da que se está habituado. É uma realidade que não é nem puramente realista, nem puramente fantasiosa, mas é uma terceira, híbrida, responsável por deixar o leitor “em cima do muro”, mal equilibrado, hesitante, receoso. Essa desestabilização provocada deve ser também provocadora, se, para isso, o leitor se propuser a, ludicamente, interagir com a narrativa. Mas, é já sabido que, ao não se instaurar uma participação por meio do jogo, cria-se uma situação que não deixa de ser cômica: o leitor terminaria sua leitura passiva dos contos aparentemente absurdos com a prosaica pergunta: “tudo bem, mas, e daí?”, ao passo que é o texto quem reclama para si esse questionamento, gritando surdamente um “eu é que pergunto!” Por esses motivos é que se pode fazer uma identificação entre a posição do leitor e a das diversas personagens dos contos estudados, sejam elas solitárias ou não: ou a aceitação passiva, ou a curiosidade crítica, que tentaria conferir uma significação ao desconhecido, ao obscuro, ou ainda apenas o reconhecimento do desequilíbrio, do instável, provocado pelo descompasso entre o conhecido e o desconhecido. Enfim, como as máquinas, o ovo e a serra, os contos também não possuem uma explicação encerrada em si mesmos. Daí a possibilidade de múltiplas sugestões propiciadas por essa modalidade literária.

Nesses contos, percebeu-se com evidência o processo de marginalização do diferente, do curioso, do investigador. Isso já foi dito, mas é repetido aqui para mostrar o caráter revolucionário, porque provocador, do pacto lúdico. A falta de inquietação, a ausência de uma busca por compreensão e a recusa ao jogo torna o leitor um sujeito acrítico que se limita a aceitar a aparência, ou a máscara, ou a casca da realidade proposta pela narrativa, que até poderá despertar-lhe a curiosidade, mas uma curiosidade passiva, capaz de levá-lo a sentir, no máximo, o efeito cômico provocado pela desordenação e pelo descompasso entre a forma cristalizada de ver a realidade e o mundo absurdo instituído pela narrativa fantástica. O não entendimento do convite para jogar, ou sua recusa, pode fazer com que ele, ao modo dos trabalhadores da grande máquina, ou ao modo dos moradores da cidade onde um ovo está para devorá-los, desaprenda a fazer perguntas e aceite passivamente o absurdo pelo absurdo, sem descobrir nele possibilidades interpretativas diversas. Não se pode pensar, porém, com um raciocínio simplório, achando que o pacto lúdico é apenas uma espécie de charada, ou um jogo de adivinhação, o que limitaria as obras, como já dito anteriormente, a uma

resposta “certa” e, portanto, fechada. Isso daria a leviana impressão de que o melhor leitor seria aquele que, refutando uma série de possibilidades, chegaria a descobrir incontestavelmente, por meio de sua infalível técnica detetivesca, uma pérola regular escondida na concha hermética, nas entrelinhas dos entrechos. Os contos, em sua proposta lúdica, abrem sentidos, não os fecham. Não há, portanto, necessidade imperativa de dar nomes aos bois, ou nomes concretos a esses “boi-máquina”, “boi-serra”, “boi-ovo”. Chame-se do que quiser (mercado, ditadura, consumo, mundo, Deus, imperialismo etc, etc, etc) ou não se chame de nada, ou se faça uma reflexão existencial sobre o *non sense* desse sistema de vida. Enfim, não foi o propósito aqui ficar vasculhando possibilidades que se instauram no foro privado das emoções, sensações e pensamentos do leitor. Não se trata de fazer um inventário íntimo desse leitor, seja ele empírico, implícito ou o que quer que seja. Importou mostrar que o conto fantástico necessita de uma intervenção criadora de sentidos. Enfim, o insólito surge como desestabilizador de uma convenção. Desse modo, forma e conteúdo, inseparáveis, contribuem para acentuar angústias diante, por exemplo, da irritante euforia cordata ou da passividade bovina da massa de personagens diante do fato fantástico. Quanto mais a verdade se absolutiza, mais se fecham as possibilidades de ressignificação. Como a forma constrói e é construída pelo enredo, o caráter insólito é provocador de todas aquelas palavras que incessantemente e sem pudor povoaram esse trabalho: eclipse, instabilidade, desordem, alegoria, labirinto, anamorfose, máscara, ilusão, dissimulação, ambigüidade, vacilação, *chiaroscuro*, jogo, ludismo, descentramento, imprecisão, dúvida, incerteza, inacabado, caos... que, como visto, são responsáveis pela provocação de uma ruptura do nível simbólico instituído no leitor, levando-o a ressignificar, reconstruir e, inclusive, ampliar seu horizonte de expectativas. Esse salto e essa nova ordenação do mundo carregam em si a idéia da síntese superadora, que caminha *ad infinitum*, encontrando novas “barreiras” antitéticas, que desestabilizam a nova tese ordenadora e exigem nova síntese.

Os fatos fantásticos podem ser eles mesmos e, do mesmo modo, provocadores da reflexão sobre o que quer que seja, de âmbito menos concreto-real, revelador apenas dos dilemas, das angústias, das incertezas, das desordens e – termo bem barroco – dos desconcertos do mundo contemporâneo, no seio do qual nasce a reflexão sobre um barroco contemporâneo, “abstraído” – mas não traído – do barroco histórico, e que “não pretende dar testemunho de uma existência satisfeita e em repouso, mas de um estado

de excitação, de turbulência.”²¹⁵ Por isso, tanto o fantástico quanto o barroco são relevantes nessa “tarefa” de lançar novos olhares sobre o mundo. Sobre e dentro do mundo. Para que se mude o homem: “o que a arte e a poesia barroca não só representam, mas em parte contribuem para construir, é um homem, enquanto sujeito de mudança e de metamorfose.”²¹⁶

Assim, no jogo dos “vice-versas”, fantástico e barroco se revezaram ao longo desse trabalho para ilustrar um ao outro e se mostrarem mutuamente como modos de produção artística que se abrem para o movimento, que se abrem para a multiplicidade, levando sempre em conta o leitor/espectador atônito mas fascinado pela exuberância e pela surpresa que os enredam.

E, pela última vez, a idéia barroca da “técnica do inacabado” ilustrará e porá fim à série de identificações com o fantástico, pois não é sem propósito que esse trabalho se encerra com um fragmento de discurso coletado em uma conferência do próprio José Jacinto Pereira Veiga, supersticiosamente transformado, por seu amigo Guimarães Rosa (versado em assuntos “numerológicos”), em José J. Veiga:

Tenho sempre muito trabalho para não fechar o livro, deixar aberto para que o leitor também entre e colabore. Quem estiver apressado, que faça uma primeira leitura, mais linear. Em outro nível, ele permite, convocando a inteligência e a sensibilidade, que o leitor dê a sua interpretação. Ele precisa dessa inteligência e sensibilidade para ser completado, só passa a existir quando há esse encontro com o leitor (...) Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor, ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não “acabam” no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor.²¹⁷

²¹⁵ MARAVALL, José Antonio. *Op. cit.*, p. 336.

²¹⁶ CARERI, Giovanni. *Op. cit.*, p. 270.

²¹⁷ Colocações de José J. Veiga colhidos por José Aderaldo Castelo em uma conferência em São José do Rio Preto, São Paulo, em 1985. Esses fragmentos estão disponíveis em <http://www.geocities.com/akiobr/literatura/pos>. Acesso em 30/05/2002.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Caio Fernando. *Inventário do ir-remediável*. 2ª. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- AMELANG, James et al. *O homem barroco*. Direção de Rosario Vilari. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994 (Debates).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 5ª. edição. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARILLEAU, Michèle & GIBOULET, François. *Histoire de la peinture*. Torino: Hatier, 1994.
- BECKER, Colette. *Lire le realisme et le naturalisme*. 2 édition. Paris: Éditions Nathan/HER, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (Orgs.) *Antología de la literatura fantástica*. 4ª. edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- BOSI, Alfredo (org). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Cadeiras proibidas*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1984.
- CALABRESE, Omar. *Caos e belleza: immagini del neobarocco*. Milano: Domus Academy, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. 8ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Debates).
- CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Mulino, 1996.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998 (Estudos: 158)

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DEMO, Pedro. *Conhecimento moderno – sobre ética e intervenção do conhecimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

DORFLES, Gillo. *Architettura Ambigua: dal neobarocco al postmoderno*. Bari: Edizioni Dédalo, 1984.

D'ORS, Eugenio. *O barroco*. Tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, [19?]

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Ensino Superior)

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOLHA DE SÃO PAULO, Caderno MAIS!, 07 de fevereiro 1993.

FOLHA DE SÃO PAULO, Caderno MAIS! 14 de março de 2004.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O cheiro de goiaba*. Tradução de Eliane Zagury. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

GETTO, Giovanni. *Il Barocco letterario in Italia*. Milano: Mondadori, 2000.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução de Célia Barretini. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ISTO É. São Paulo, 20 outubro 1993.

JANELA da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. São Paulo: Europa Filmes: Distribuidora Consórcio Europa, 2003. 1 filme (73 min): colorido.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 (Temas)

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- LEITURA, saber e cidadania. Rio de Janeiro: PROLER, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. 2ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua Literatura*. Tradução: Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Estudos).
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- PIERINI, Fábio Lucas. "O fantástico burocrático de Ignácio de Loyola Brandão". Disponível em: www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/loyola.htm. Acesso em 12 de junho de 2002.
- REVISTA CULT. São Paulo, n. 10, maio de 98.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988 (Princípios).
- RUBIÃO, Murilo. *O convidado*. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1983.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- STAINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. 3 édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. (Que Sais-Je?)
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TRIADÓ, Juan-Ramón. *Saber ver a arte barroca*. Tradução de José Maria Valeije Bojart. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VEIGA, José Jacinto. *A Estranha máquina extraviada: contos*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 1ª. ed., 2ª. tiragem. São Paulo: Perspectiva, 2000.
-

OBRAS CONSULTADAS

A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção. Seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-Modernidade*. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martnelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

BENJAMIN, Walter. *Modernidade e os modernos*. 2ª. ed. Tradução de Heidrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000 (Biblioteca Tempo Universitário: 41).

BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 (Artemídia).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 17ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Prinípios)

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Ignácio de Loyola Brandão. n. 11. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1987.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto I*. Tradução Carmen Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura; Revisão técnica Denis Rosenfield. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri editori, 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates)

D'ORS, Eugenio. *Introducción a la crítica de arte: tres lecciones en el Museo del Prado*. Madrid: Aguilar ediciones, 1963.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

ECO, U. *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. 4ª. ed. Milano: Bompiani, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLORY, Suely Fadul Villibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 10ª. ed. São Paulo, Ática, 2000. (Princípios)

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980. (Novas buscas em educação; V. 7)

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Estudos).

José Bergamín: tra avanguardia e barocco. A cura di Paola Ambrosi. Verona: Edizioni ETS / Università Degli Studi di Verona, 2002.

LEÃO, Lucia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2003.

Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991. CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de (Orgs.). 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2001

MENDEZ RODENAS, Adriana. *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 (Colección Opúsculos)

Mimesis e expressão. Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001 (Humanitas)

RAIMONDI, Ezio. *Barocco moderno*. Milano: Bruno Mondadori, 2003.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981. (Ensaio: 74)

VENDITIS, Luigi de. *La letteratura italiana: otto secoli di storia: gli autori, le opere, i movimenti, la critica*. Bologna: Zanichelli, 1992.